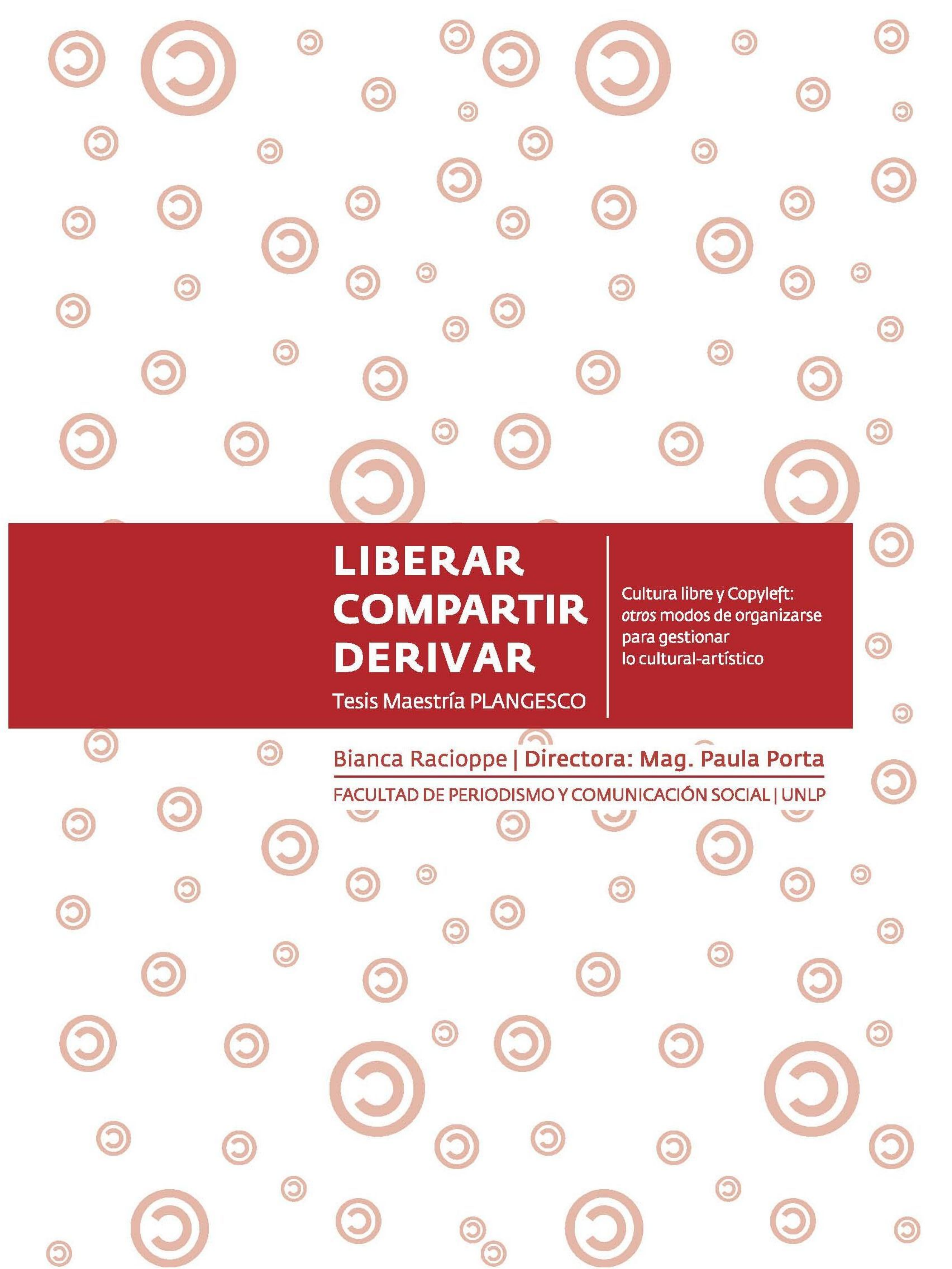


LIBERAR COMPARTIR DERIVAR

Tesis Maestría PLANGESCO

Cultura libre y Copyleft: *otros* modos de organizarse para gestionar lo cultural-artístico

Bianca Racioppe | Directora: Mag. Paula Porta

FACULTAD DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN SOCIAL | UNLP



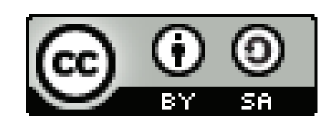
LIBERAR COMPARTIR DERIVAR

Tesis Maestría PLANGESCO

Cultura libre y Copyleft: *otros* modos de organizarse para gestionar lo cultural-artístico

Bianca Racioppe | Directora: Mag. Paula Porta

FACULTAD DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN SOCIAL | UNLP


cc
BY
SA

ÍNDICE

A MODO DE INTRODUCCIÓN

"No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes."

Jorge Luis Borges, *"Pierre Menard, autor del Quijote"*

Es en el cruce entre la tarea docente en una cátedra que tiene como uno de los ejes principales la pregunta por las transformaciones en los modos de estar y representarnos el mundo a partir del surgimiento de las tecnologías de comunicación -pensándolas en el entramado cultural y atravesadas por relaciones de poder- y mi recorrido por Plangesco –que se constituye como un proyecto educativo con el objetivo de "construir conocimientos y lograr aportes de docentes y maestrandos a la problemática de la planificación y gestión de la comunicación en diversas instituciones y prácticas sociales en el país y América Latina"[1]- que surge mi interés por este tema de tesis. A esto se suma mi pertenencia a equipos de investigación que problematizan el uso de las tecnologías y, principalmente, a Internet como espacio de distribución y construcción de los saberes.

Parto de entender que Internet ha producido transformaciones profundas e irreversibles -en los términos en los que John B. Thompson entiende las transformaciones que producen las tecnologías- en los modos de producir, almacenar y distribuir los bienes simbólicos. Las prácticas de compartir, socializar se vuelven más accesibles en la red y se profundiza la circulación de los saberes. Es en este contexto, atravesado por estas tecnologías, que surgen reivindicaciones acerca de la libre circulación de lo cultural que se oponen a las restricciones que se impulsan desde otros sectores. Son esas reivindicaciones y las propuestas que las acompañan las que me interesaron. Desde este lugar, me acerqué al problema de los otros modos de producir y distribuir lo cultural- artístico que proponen el Copyleft y la Cultura libre y comencé a indagar qué caracteriza a estos grupos, qué ideas los llevan a nuclearse y cuáles son los modos asociativos que generan. Decidí trabajar con

1 Perfil de la propuesta y objetivos de la Maestría Plangesco publicados en el artículo "La Formación de Posgrado de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de La Plata" Boletín nº 7 de ALAIC, Año II, Noviembre de 2002. Disponible en: http://www.eca.usp.br/associa/alaic/boletin7/poslaplata.htm

estos grupos, aquellos que utilizan licencias de tipo Copyleft o Creative Commons, porque creo que en esta elección de licenciamiento hay una expresión de oposición a los modos vigentes y legitimados de distribución de lo cultural-artístico; pero una oposición que no se queda en el lugar de la resistencia o de lo que, simplemente, se opone, sino que hay una búsqueda de disputar las relaciones de poder, los modos instituidos y cristalizados de comprender los procesos de *creación*.

En el recorrido por esta tesis se plantea la disputa de sentidos que instalan estos grupos acerca de la producción cultural y también acerca de los otros modos que proponen de producir, distribuir y gestionar lo artístico. Se pretende enmarcar esas disputas en un contexto atravesado por Internet y, como señalaba antes, las potencialidades que abre, no sólo para poner en circulación saberes y experiencias, sino también como nuevo espacio de organización, como un espacio para generar pertenencias, redes, comunidades.

Así, el objetivo general que marca el recorrido de esta tesis es el de investigar los modos de organización y gestión de las prácticas artísticas inscriptas en lo que denomino el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft. De este objetivo se desprenden los objetivos específicos de indagar acerca de los modos asociativos que se generan en torno a esta manera de entender a la producción cultural-artística y analizar cómo intervienen los usos y apropiaciones de las tecnologías en esos modos de asociación. Entiendo que los términos de Copyleft y Cultura libre, si bien están relacionados, no expresan lo mismo. Como desarrollaré a lo largo de la tesis (especialmente en el Capítulo 3), el Copyleft es un tipo de licencia que permite distribuir, derivar, compartir las obras y producciones bajo la única condición de que las obras derivadas resultantes se distribuyan bajo la misma licencia. La Cultura libre, por su parte, designa a un grupo de autores, realizadores, creadores, pensadores que consideran que la cultura es una construcción colectiva y que no debe restringirse su circulación. En este sentido, me referiré al movimiento de la Cultura libre y el Copyleft para designar ese posicionamiento respecto de los modos de distribución de lo cultural-artístico. En algunos momentos me referiré, también, a la actitud Copyleft para designar a aquellos autores, realizadores, artistas que, aunque no usan específicamente licencias de tipo Copyleft (por ejemplo usan licencias abiertas como las Creative Commons), trabajan desde la idea de que la cultura se defiende compartiéndola y que, por lo tanto, no tiene que estar restringida por todos los derechos reservados.

Como señalaba, es en el Capítulo 3 donde desarrollo qué son las licencias de tipo Copyleft, qué las diferencia de algunos tipos de licencias Creative Commons y, principalmente, qué diferencia a estas licencias del Copyright y de lo que postula la ley de Propiedad Intelectual. La importancia de este capítulo reside no sólo en explicar aquello a lo que se oponen, sino dar cuenta de las principales concepciones que comparten, lo que los identifica y los nuclea y me permite pensarlos en tanto movimiento. De este modo, en este desarrollo, pretendo dar respuesta a una de las preguntas guías: ¿qué es lo que se define como Cultura libre y Copyleft?

Tal como explico en el Capítulo 2, este trabajo se presenta como un diagnóstico, en los términos en que lo entiende Prieto Castillo, como una lectura esencial de una realidad social, siempre dinámica y enmarcada en una historia, en un contexto y atravesada también por las posiciones y miradas del investigador. Las técnicas metodológicas que utilicé para la realización de ese diagnóstico están explicadas en el Capítulo 2; principalmente consistieron en articular la observación, la entrevista y el análisis de páginas webs y blogs para dar cuenta de cómo los artistas y referentes que se inscriben en la Cultura libre y el Copyleft expresan sus prácticas, generan redes y modos asociativos tanto en lo que definiré como espacios de lo *online* como en los espacios de lo *offline*.

Como señalaba, las estrategias con las que nos acercamos al campo y analizamos los datos así como las herramientas teórico-conceptuales con las que decidimos pensar el problema siempre están atravesadas por una mirada, por un modo de entender el mundo. Por este motivo, en el Capítulo 1; pero también a lo largo de toda la tesis, explicito las posturas teóricas desde las que construyo este problema de investigación. En cada capítulo realizo un anclaje de las principales categorías teóricas que me sirven como marco de comprensión del movimiento de la Cultura libre y el Copyleft.

En el Capítulo 4 describo las principales tareas que desarrollan y los objetivos que promueven ciertas organizaciones, proyectos y espacios que identifico como referentes al momento de impulsar el movimiento de la Cultura libre en la Argentina. Algunos de estos espacios y proyectos serán retomados y analizados en profundidad en los capítulos 6 y 7. Es en estos capítulos donde analizo los modos asociativos de los miembros del movimiento de la Cultura libre y el Copyleft tanto en lo *online* como en lo *offline*; así como las ideas y concepciones que los llevan a nuclearse y a construir comunidad.

En el Capítulo 5 introduzco, también, las principales concepciones acerca de la producción cultural-artística que sustentan aquellos que se inscriben en la Cultura libre. Para esto desarrollo algunas ideas acerca del arte, del artista como autor y de la cultura que fueron legitimadas durante el proceso moderno y que actualmente entran en crisis por las potencialidades de otros modos de producción y distribución que introduce Internet.

En este punto es importante señalar que la tesis está atravesada por una concepción de gestión de lo cultural-artístico que se diferencia de la idea de la protección y la conservación (que es la idea que sustentan, por ejemplo las gestoras colectivas. A las posturas de las gestoras colectivas destino un apartado) y que es definida por los mismos integrantes del movimiento como autogestión. En esta idea de lo autogestivo entra en juego la pregunta por las posibilidades que abren las tecnologías para generar otros modos de producir y distribuir lo cultural-artístico.

Si bien entiendo que muchos artistas trabajan por fuera o en los márgenes de la institución arte y que en Internet aparecen muchas de esas prácticas alternativas o *under* (como suelen autodefinirse), decido retomar las experiencias de los artistas que se inscriben en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft por el interés que me despierta pensar que buscan legitimar otro modo de circulación de la cultura, un modo no restringido por los

copyrights de las Industrias Culturales. Estos grupos proponen otros modos de licenciar sus producciones y, de esta manera, con este gesto claramente político, se oponen a los modos vigentes que legislan esa distribución. Considero que es importante que desde el campo de la comunicación reflexionemos acerca de estas otras prácticas y es esto lo que pretendo realizar a lo largo de esta tesis.

CAPÍTULO 1

ALGUNAS COORDENADAS PARA RECORRER ESTA TESIS

"La comunicación no es todo, pero debe ser hablada desde todas partes; debe dejar de ser un objeto constituido, para ser un objetivo a lograr."

Héctor Schmucler, *"Un proyecto de Comunicación/Cultura"*

1. Trazando un mapa

En esta tesis me propongo analizar los modos de organización y gestión de las prácticas culturales-artísticas a partir del surgimiento de modos de asociatividad y concepciones sobre lo artístico/comunicacional que se encuentran atravesadas por la dimensión tecnológica. Para esto retomaré experiencias que se inscriben en lo que a lo largo de esta tesis definiré como el *movimiento* de la Cultura libre y el Copyleft.[2] Parto de pensar que estas experiencias proponen otros modos de producir, circular y gestionar lo cultural-artístico y que estos posicionamientos se ven potenciados por el desarrollo actual de las tecnologías y, principalmente, de Internet.

La elección de trabajar lo cultural-artístico desde la mirada de grupos y colectivos que se enmarcan en el Copyleft y lo que definen como Cultura libre responde a una inquietud por pensar por fuera de las prácticas legitimadas, por fuera de lo que se ha establecido como hegemónico. Implica la necesidad de preguntarse por otros usos, otras apropiaciones de Internet, no desde la lógica del mercado, sino desde otras lógicas que discuten y disputan con esos sentidos.

Considero que estas otras maneras de producir y distribuir lo artístico abren a otros modos de concebir el arte y necesitan de modos asociativos que nucleen a aquellos artistas

2 En algunos momentos y, siguiendo a Lila Pagola, me referiré a una *actitud* Copyleft, entendiendo a ésta como "una posición política y una voluntad de revisar tanto derechos como responsabilidades de autores y receptores, incluso cuando esto requiera deconstruir la noción de autoría, para que pueda dar cuenta de la compleja dinámica de los procesos creativos, de la génesis de las obras, y de modelos alternativos en la relación autor-receptor" En el artículo "Efecto copyleft avant la lettre, o cómo explicar el copyleft donde todos lo practicamos" incluido en el libro *Argentina Copyleft: la crisis del modelo de derecho de autor y las prácticas para democratizar la cultura* de Busaniche, Beatriz (et. al). Pág. 40.

que se sientan interpelados por esta concepción. Aquí surge, entonces, la pregunta por los modos de organización y gestión de esos nuevos espacios pensados para disputar las nociones hegemónicas.

Uno de los aspectos interesantes para pensar estos modos de organización es que, en cierta forma, se dan en el espacio de Internet: páginas web, wikis, blogs. Esta forma de organizarse y socializar sus producciones es un aspecto central para el estudio en esta tesis. Si bien algunos de los que participan de estas experiencias aseguran que el anclaje territorial es importante, reconocen en Internet un espacio de vínculo. En este sentido, otro de los aspectos analizados a lo largo de esta tesis es el de las interacciones entre lo que definiré como lo *online* y lo *offline*,[3] entendiendo por *online* aquello que se da en el espacio de Internet y por *offline* las interacciones que se dan en el territorio físico, en el cara a cara. Desde mi posicionamiento teórico comprendo que estos ámbitos de lo *offline* y lo *online* no están escindidos; sino que, por el contrario, se cruzan y se articulan. Pero, a los fines analíticos, me parece conveniente pensarlos desde estas categorías que retoman términos propios del lenguaje tecnológico (analogando con los momentos de conectarse y desconectarse a Internet, aunque entiendo, desde la postura en la que me inscribo, que la mediatización, el atravesamiento de los medios en nuestra cotidianeidad, no se agota en el momento de estar *conectados* a ellos) para no pensarlos desde el binomio real/virtual, ya que considero que en esas categorías hay un sesgo que ubica a las experiencias *online* en una relación de inferioridad por no ser "tan reales".

Más que el compartir completamente las categorías de lo *online* y lo *offline*, es el no querer nombrarlas en tanto virtualidad opuesta a realidad lo que me lleva a elegir esa denominación. También es importante señalar en este punto que las experiencias llamadas *virtuales*, entendidas como no físicamente situadas, no son propias de la "era de Internet" sino que se establecen desde, podría decir, el surgimiento de la imprenta. De hecho, en la definición de comunidad que retomo para esta tesis se evidencia la idea de que las tecnologías de comunicación han sido, a lo largo de la historia, generadoras de vínculos y lazos que van más allá de la co-presencia física. Siguiendo a autores como Arjun Appadurai y Anthony Cohen[4] entiendo que los espacios de pertenencia no se definen exclusivamente por el territorio habitado en común, sino por temáticas, problemáticas, gustos compartidos; muchos de sus miembros no se conocen ni se van a conocer cara a cara, pero se reconocen y manejan códigos comunes. Y es a partir de este compartir códigos comunes que surge el impulso asociativo. En este sentido, una de las preguntas que guía la tesis es cuánto ha facilitado Internet la formación de estas *organizaciones* y la puesta en marcha de políticas autogestionadas. También es importante tener en cuenta que estos espacios de organización abren a una mirada más colaborativa, que entiende a la producción como social y a los resultados de esa producción como sociales también.

---

3 También se los puede pensar, retomando la definición que dan los integrantes de Compartiendo Capital, como vínculos *peer to peer* y *face to face*; en donde *peer to peer* da cuenta de un vínculo a través del espacio de lo *online* y *face to face* -si bien retoma el lenguaje de Facebook- refiere a los vínculos cara a cara.

4 Véase Appadurai, Arjun (2001), *La modernidad desbordada*, FCE, Buenos Aires y Cohen, Anthony (1985); *The symbolic construction of community*; Ellis Horwood; Chichester, UK.

Otra de las preguntas de las que parte mi investigación es, justamente, comprender qué caracteriza, qué une a estos artistas que se inscriben en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft, qué es lo que tienen en común que los lleva a asociarse, a nuclearse. Para eso necesito comprender a qué se oponen, desde qué lugar definen su(s) pertenencia(s). En este punto aparece centralmente la posición frente a lo que el arte y la producción artística deberían ser.

Los artistas que usan licencias libres entienden a la producción artística como creada colectivamente, desde una idea de obra no concluida en sí misma, no cerrada; sino en permanente construcción, una obra abierta a la modificación, al cambio y al aporte de los otros. Desde este lugar, el planteo entra en crisis con los modos de producir, gestionar y distribuir propios de las denominadas Industrias Culturales. Si bien el objetivo principal de esta tesis no es dar cuenta de las redefiniciones de las nociones de arte y artista a partir de las prácticas de estos actores del movimiento de la Cultura libre; sí aparecen a lo largo del trabajo (y específicamente en el capítulo 5) estas concepciones y los debates que se establecen con los modos de producción y circulación legitimados.

2. Acerca de la gestión cultural y las nociones sobre lo cultural

Definir lo cultural es un tanto complejo ya que el concepto *cultura* ha sido asociado a diferentes aspectos, de acuerdo a las distintas corrientes y posturas que se retomen se obtendrán conceptualizaciones diferentes. Así, se asocia, en líneas generales, a tres grandes concepciones: como proceso general de desarrollo intelectual, espiritual y estético; a un modo de vida determinado y a las obras y prácticas de la actividad intelectual, especialmente artística (*cultura es* música, pintura, literatura, teatro, cinematografía).[5] Desde esta última definición cultura se liga al concepto de arte y es allí donde aparece la distinción entre el "arte elevado" y los entretenimientos populares, entre "lo culto" y "lo popular", mediado, ahora, por lo masivo.

Es quizás desde esta manera de comprender lo cultural y al arte desde donde se impulsan las políticas públicas y se gestiona lo artístico desde los lugares legitimados. Quizás un momento importante para la definición de las políticas culturales y, por lo tanto, para pensar la gestión cultural haya sido el debate que se dio, auspiciado por la UNESCO, en México en 1982 (Mondiacult). En esa Conferencia se definió a la cultura como:

> "el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias."[6]

5 Williams, Raymond (2000); *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*; Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. Pág. 91.

6 Declaración de México sobre las Políticas Culturales. Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales México D.F., 26 de julio - 6 de agosto de 1982. Disponible en: http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf

Además, ese documento de la UNESCO agrega que hay que reconocer la dimensión cultural del desarrollo, aumentar la participación en la vida cultural; afirmar y enriquecer las identidades culturales. Referirse a la dimensión cultural del desarrollo puede llevar a la simplificación de pensar que la "mayor participación en la vida cultural" permitiría el desarrollo; por lo que el *no desarrollo* sería a causa de cuestiones culturales; lo que lleva a posicionar lo desigual como diferente, quitándole el espesor político y el entrelazamiento de las relaciones de poder. Respecto a esto Ana María Ochoa, que se ha especializado en políticas culturales relacionadas a la música, plantea la cuestión del multiculturalismo como una instancia límite entre la reivindicación de derechos y el ocultamiento de las causas sociales y políticas que generan esas desigualdades.[7] La cultura aparece, entonces, como una noción tan amplia y abarcativa que termina vaciándose de sentido, *todo* es cultura o *todo* parece pasar por la cultura.

Quizás guiado por estas concepciones y lineamientos que estableciera la UNESCO, aquello que se ha definido como gestión de *lo cultural* ha estado principalmente vinculado a la generación de políticas tendientes a conservar, enriquecer y difundir el *patrimonio histórico*, pero también aquello que se considera patrimonio vivo e intangible; a consolidar lo que desde los lugares de poder se entiende por identidad y a distribuir recursos públicos.

Si entendemos que la gestión es "el desarrollo de estrategias de acción en función del cambio"[8] pensamos en los procesos de gestión desde un lugar político (la gestión implica siempre una mirada y *un hacer* político); en esas estrategias hay perspectivas, posiciones y concepciones. Qué pasa entonces cuando surgen espacios de autogestión de lo artístico que salen a disputar las concepciones legitimadas y que entienden que las políticas acerca de la producción y circulación de lo artístico no pasan por la conservación, sino, por el contrario, por la socialización, la derivación y la transformación. Y es, nuevamente en este punto, donde vuelvo a percibir la importancia del espacio de Internet, ya que es a partir de su uso que se han ido transformando los modos de producir y circular el conocimiento. Sin caer en la ingenuidad del conocimiento para todos (la absoluta democratización del saber) o el planteo de que todos somos productores; hay que reconocer que Internet ha trastocado los modos hegemónicos de entender el conocimiento y ha producido un evidente quiebre de los criterios de verdad y, también, de autoría ya que, en algunos casos, borra la figura del autor. Los textos circulan, se generan de manera colectiva (las experiencias wiki son, en cierta forma, una prueba de esto)

7 Ochoa Gautier, Ana María (2002); "Desencuentros entre los medios y las mediaciones: Estado, diversidad y políticas de reconocimiento cultural en Colombia" en Lacarrieu, Mónica y Álvarez, Marcelo (comp.); *La (indi)gestión cultural. Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*, Buenos Aires, Ciccus-La Crujía.

8 Uranga, Washington (2000); "Gestionar la comunicación: en las prácticas sociales y en las organizaciones", ponencia presentada en el II Congreso de RedCom, septiembre de 2000 en la Universidad Nacional de Lomas de Zamora.

Retomando a Williams podríamos plantear que

> "el complejo de sentidos (sobre la cultura) indica una argumentación compleja sobre las relaciones entre el desarrollo humano general y un modo determinado de vida; y entre ambos y las obras y prácticas del arte y la inteligencia".[9]

Una trama cultural que se organiza en términos de tradiciones, instituciones y formaciones y que se da también en la *lucha, el conflicto y las relaciones* entre elementos dominantes, residuales y emergentes. Así, la cultura no es la entendida desde la mirada romántica de una identidad *pura* que hay que preservar, ni desde la idea de las *bellas artes* opuestas a los géneros populares; la cultura es entendida desde el conflicto, la negociación y las disputas de sentido.

Hay circuitos de legitimación, hay una institución arte, en el sentido en que la enuncia Peter Bürger;[10] pero también hay brechas, posibilidades de otros modos de circular y gestionar lo artístico. Los artistas que se inscriben en el movimiento de la Cultura libre entienden la cultura y la producción artística como construcción social, desde una mirada que la acerca a la idea que Alcira Argumedo sustenta respecto del conocimiento: nunca primigenio, nunca producido por el genio inventivo de algunos individuos aislados y *dotados*; sino entendido como una producción atravesada por los contextos, los lugares, las historias, producto de sujetos situados socialmente.

Y es a partir de estas concepciones que los artistas que usan licencias libres o abiertas discuten con los modos actuales e instituidos de la gestión de lo cultural-artístico, modos anclados en la idea del autor inspirado en soledad. Una idea moderna del arte y la cultura, de una modernidad trazada, según plantea Argumedo, por la matriz liberal-funcionalista que departamentalizó el saber;[11] lo que antes circulaba como totalidad fue encorsetado y dividido en subsistemas que separaron los conocimientos y separaron el arte de la vida,[12] convirtiendo la fiesta en espectáculo, el ritual en contemplación y espectación. Y en esto intervino lo que se conoce como Industria Cultural.

En este sentido, es importante señalar que entiendo que el concepto de Industria Cultural se ha ido redefiniendo en el campo de la comunicación y que, actualmente, se encuentra bastante distante de las nociones que lo atravesaban en sus orígenes, acuñado por Adorno y Horkheimer. Las concepciones que vinculaban la Industria Cultural con la clausura de la capacidad política y crítica del arte han sido superadas (si es que en ciencias sociales se puede pensar en instancias escalonadas o en teorías que se superan unas a otras, tal vez sería mejor entender estos procesos de legitimación de miradas en tanto continuidades y rupturas) en parte, considero, por las relecturas que hicieron de Gramsci

---

9 Williams, Raymond (2000); *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*; Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, Pág. 91.

10 Véase Bürger, Peter (2000); *Teoría de la vanguardia;* Ediciones Península S.A.; Barcelona; (3° edición).

11 Véase Argumedo, Alcira (1993). *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*. Ediciones del Pensamiento Nacional, Buenos Aires.

12 Estas ideas se encuentran desarrolladas en el Capítulo 5.

los teóricos de Birmingham y cómo esas relecturas fueron retomadas en el campo latinoamericano por autores como Martín Barbero. Pensar en las mediaciones es pensar los cruces de sentidos que intervienen en la relación de las Industrias Culturales y sus públicos, entre las Industrias Culturales y los temas que trabajan; las matrices culturales desde las cuales comprender las rutinas y los discursos de los medios, de los productos de las Industrias Culturales.

Sin embargo, esta categoría sigue designando a las obras y prácticas de la actividad intelectual y artística producidas desde lógicas industriales; es decir con ciertas características en sus modos de producción, gestión y circulación. Será a estos modos a los que se enfrenten los artistas que se inscriben en la Cultura libre y será a partir de oponerse a esas lógicas que busquen generar otros modos de organización y gestión. Es en este sentido que la concepción de Industria Cultural será abordada en esta tesis para dar cuenta de cómo las experiencias de estos artistas inscriptos en el Copyleft ponen en discusión ciertas pautas establecidas, fijadas y legitimadas.

3. Acerca de las tecnologías y la comunicación

Me parece importante decir que en este trabajo Internet será pensada en tanto tecnología, red y espacio de vinculación e intercambio. Posicionada desde una mirada que piensa a las tecnologías como producciones sociales, que surgen en un contexto al que modifican y por el que son modificadas, las tecnologías no serán concebidas en tanto instrumentos o herramientas; sino en tanto espacios de significación y producción, en tanto espacios de *lucha por el sentido*. Siguiendo a Raymond Williams entiendo a las tecnologías en relación a las instituciones sociales, como transformadoras de las relaciones de poder entre las instituciones y constituyendo relaciones de comunicación:

> “(...) las comunicaciones son siempre una forma de relación social, y los sistemas de comunicaciones deben considerarse siempre instituciones sociales. Es necesario, por consiguiente, pensar, tanto en términos generales como de forma precisa, en las verdaderas relaciones entre las tecnologías de la comunicación y las instituciones sociales.”[13]

Así, me alejo de pensar a las tecnologías como simples aparatos -transparentes y libres de toda política- para entenderlas desde un lugar de complejidad, desde los atravesamientos de poder y desde los juegos entre las lógicas de diseño y las lógicas de usos de esas tecnologías. Es desde este posicionamiento que puedo pensar las brechas, los intersticios, las disputas que llevan a los grupos inscriptos en la Cultura libre a apropiarse

13 Williams, Raymond (1992); “Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales”; en *Historia de la Comunicación. Vol.2. De la imprenta a nuestros días;* Bosch Casa Editorial, S.A; Barcelona. Pág. 183

de Internet como un espacio para producir, gestionar y distribuir lo cultural-artístico de otras maneras.

En este sentido, no me referiré a Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (Ntics), sino simplemente a tecnologías de comunicación. Considero que el adjetivo "nuevo" tiene como función situar epocalmente a las tecnologías y refiere a "nuevas" para distinguirlas de otras anteriores en la línea temporal; pero entiendo que las tecnologías más recientes no sustituyen a las previas, sino que se yuxtaponen y se imbrican a ellas. Además, el adjetivo "nuevo" está necesariamente acotado a un contexto de época, lo que hoy es nuevo no lo será en unos años, es una calificación que tiene la función de distinguir lo "nuevo" de lo "viejo"; por eso intentaré no usarla.

Tampoco hablaré de tecnologías de la información porque considero que eso remite a una diferenciación entre información y comunicación que fue importante en el campo latinoamericano en los ´60 y ´70; pero que hoy podría pensarse como superada. Al entender la comunicación como producción y disputas por los sentidos, al entenderla desde la cultura y desde los procesos y no simplemente ligada a los medios, distinguir entre procesos que serían de información y otros que serían de comunicación resulta innecesario. Todo intercambio, toda puesta en relación implica una producción de sentidos y, por lo tanto, es comunicacional. Se puede entender la comunicación como diálogo, siguiendo a Antonio Pasquali; pero luego de la "crisis de los paradigmas" que se dio en el campo de la comunicación en los ´80 se comprende que el diálogo es más que la simple respuesta y que, incluso ante sujetos que no tienen posibilidad de responder, estamos en presencia de relaciones de comunicación porque, como sostiene Hall, hay una *distancia* entre la *emisión* y la *recepción* y en esa distancia intervienen las significaciones y los sentidos.

> "Se argumentó antes que no existe correspondencia necesaria entre codificación y decodificación, la primera puede intentar dirigir pero no puede garantizar o prescribir la última que tiene sus propias condiciones de existencia (...) Pero el espectro vasto debe contener algún grado de reciprocidad entre los momentos de codificación y decodificación, pues de lo contrario no podríamos establecer en absoluto un intercambio comunicativo efectivo. De cualquier forma esta "correspondencia" no está dada sino construida. No es "natural" sino producto de una articulación entre dos momentos distintivos. Y el primero no puede garantizar ni determinar, en un sentido simple, qué códigos de decodificación serán empleados. De lo contrario el circuito de la comunicación sería uno perfectamente equivalente, y cada mensaje sería una instancia de una "comunicación perfectamente transparente."[14]

En esta línea, es importante mencionar que, a lo largo de esta tesis, aparecerán conceptos como el de uso y apropiación de las tecnologías; por usos y apropiaciones entiendo, siguiendo a Rosalía Winocur,[15] al conjunto de procesos socioculturales que intervienen en la socialización y la significación de las tecnologías. Me separo, entonces, del sentido de

14 Hall, Stuart; "Codificar/Decodificar" En: Entel, Alicia (1994); *Teorías de la comunicación;* Hernandarias, Buenos Aires. Pág. 186.

15 Winocur, Rosalía; "Internet en la vida cotidiana de los Jóvenes" en Revista Mexicana de Sociología 68, número 3, Universidad Autónoma de México – Instituto de investigaciones Sociales, México, 2006. Pág. 554

usos y gratificaciones[16] que se articula en las teorías que se refieren a los efectos de los medios y, desde esa perspectiva, tienen una mirada lineal, transparente de la comunicación. Como señalé antes, comprendo a la comunicación como un proceso complejo de significaciones y luchas por el sentido, la comunicación en el entramado cultural o, como señala Schmucler en "Un Proyecto de Comunicación/Cultura":

> "La comunicación no es todo, pero debe ser hablada desde todas partes; debe dejar de ser un objeto constituido, para ser un objetivo a lograr. Desde a cultura, desde ese mundo de símbolos que los seres humanos elaboran con sus actos materiales y espirituales, la comunicación tendrá sentido transferible a la vida cotidiana."[17]

4. Teorías como cajas de herramientas

Este mapa introductorio plantea sólo una primera aproximación a las herramientas teórico conceptuales que aportaron al análisis. Así, desde una concepción que entiende a las teorías como cajas de herramientas, a lo largo de este trabajo aparecerán diferentes miradas teóricas que se conjugarán para el abordaje del problema de investigación.

> "Esa noción deleuzeana –la teoría como caja de herramientas– remarca la relación entre teoría, práctica y poder, y problematiza las posibilidades de su uso (utilidad) en un contexto social, económico, político y cultural determinado, con la finalidad de discutir y reflexionar, incluso "resistir" y "luchar", contra el poder entendido desde la hegemonía."[18]

En cada capítulo retomo las principales categorías que me han ayudado a construir mi objeto de estudio y que dan cuenta de mi posicionamiento, de mis modos de entender a la comunicación, al arte, a las tecnologías; teniendo en cuenta que siempre las teorías están preñadas de política.[19]

---

16 En este sentido, retomo la crítica de Hall a las miradas conductistas de la comunicación que refieren a "usos y gratificaciones": "Estamos completamente advertidos de que esta re-entrada en las prácticas de recepción de audiencia y "uso" no puede ser entendida en términos simples de conductismo. Los procesos típicos identificados en la investigación positivista como elementos aislados -efectos, usos, "gratificación"-, están ellos mismos encuadrados en estructuras de entendimiento, a la vez que son producidos por relaciones sociales y económicas que modelan su "efectivización" en la recepción al final de la cadena y que permitan que los contenidos significados en el discurso sean transpuestos en práctica o conciencia (para adquirir valor de uso social o efectividad política)" en Hall, Stuart; "Codificar/Decodificar". En: Entel, Alicia (1994); *Teorías de la comunicación*; Hernandarias, Buenos Aires. Pág. 180.

17 Schmucler, Héctor (1997). *Memoria de la comunicación*. "La investigación [1982]: Un proyecto de comunicación/cultura"; Biblos; Buenos Aires. Pág. 151.

18 Martín, María Victoria ; Badenes, Daniel (2009); *América Latina: Matrices y vertientes en las cibercultur@s; Cátedra II de Comunicación y Teorías*; Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP. Disponible en: http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/m1/martin-badenes.pdf

19 Véase Argumedo, Alcira (1993). *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*. Ediciones del Pensamiento Nacional, Buenos Aires. Cap. II "Las matrices del pensamiento teórico-político" Págs 67-92. " (...) afirmar que las grandes corrientes de las ciencias humanísticas y sociales están intrínsecamente vinculadas con proyectos históricos y políticos de vasto alcance, supone concebirlas como sistematizaciones conceptuales que influyen, fundamentan o explicitan tales proyectos y que, por lo tanto, están siempre preñadas de política, aún cuando pretendan ser portadoras de una inapelable objetividad científica" Pág. 67.

De este modo, en el recorrido por los capítulos que integran esta tesis aparecerán trabajadas las nociones de comunicación, tecnología, arte, cultura, organización (y modos de organización), industria cultural, bienes simbólicos/bienes intelectuales comunes, comunidad (o *lo comunitario*) desde un anclaje en las experiencias que llevan adelante los artistas que se inscriben en la Cultura libre y el Copyleft, las ideas comunes que los llevan a nuclearse y los modos asociativos que surgen a partir de este impulso de una lucha en común.

Es en este cruce entre los modos de organización y las concepciones de arte y cultura que sustentan (a) estos grupos[20] donde la mirada comunicacional se vuelve central para analizar el proceso. Y es en este punto donde encuentro la pertinencia para abordar este problema desde la mirada de Plangesco que piensa a la comunicación "como un acto social fundamental, fruto de la experiencia compartida, del diálogo y del intercambio entre las personas" y cuya propuesta pedagógica plantea la elaboración de la tesis como "el trabajo a partir de proyectos de investigación/producción que se centren en problemas-objeto específicos, cuya definición surja de los distintos instrumentos y enfoques que los diferentes cursos, seminarios y talleres van abordando a lo largo del desarrollo de la maestría".[21]

Posicionada desde este lugar, considero que el problema que abordo en esta tesis es pertinente al estudio del campo de la Planificación Comunicacional ya que da cuenta de nuevos modos de organización y, por lo tanto, de nuevas concepciones y nuevas formas de gestión de lo comunicacional.

20 En el sentido de las concepciones que son defendidas por ellos y que, además, los llevan a nuclearse, les dan el impulso asociativo.

21 Uranga, Washington (2001). "Una propuesta académica con la mirada puesta en las prácticas sociales" en PLANGESCO, Maestría en Planificación y Gestión de Procesos Comunicacionales, Documento curricular y plan de estudios. FPyCS-UNLP, La Plata.

CAPÍTULO 2

ALGUNAS CONSIDERACIONES ACERCA DE LA APROXIMACIÓN AL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN. POSICIONES DEL INVESTIGADOR. MATERIALES. MOMENTOS Y TÉCNICAS

"Afirmar que las grandes corrientes de las ciencias humanísticas y sociales están intrínsecamente vinculadas con proyectos históricos y políticos de vasto alcance, supone concebirlas como sistematizaciones conceptuales que influyen, fundamentan o explicitan tales proyectos y que, por lo tanto, están siempre preñadas de política aún cuando pretendan ser portadoras de una inapelable objetividad científica"

Alcira Argumedo, *Los silencios y las voces en América Latina.*

1. La tesis inscripta en la maestría Plangesco

Pensar una tesis inscripta en el campo de la Planificación y Gestión Comunicacional implica reflexionar en torno a lo que se entiende por planificación y por el rol que desempeñará el planificador en el espacio de intervención. Porque la planificación es, ante todo, una intervención política, en el sentido de incluir perspectivas, miradas, posicionamientos.

Esta forma política de entender la planificación no fue la manera hegemónica de pensarla en sus orígenes en América Latina. La planificación cobra relevancia en Latinoamérica después de la Segunda Guerra Mundial y, luego, más claramente, de la mano del Desarrollismo y de la Alianza para el Progreso.[22] Esto, inmediatamente, asocia los conceptos de desarrollo, progreso y planificación e instala una idea de orden y de deber ser. En estos términos la planificación era una serie de recetas, generalmente importadas, que se presentaba como libre de toda intención política, simplemente una herramienta que, bien usada, permitiría el avance hacia un lugar prefijado por otros que decían ya haber llegado.[23] Bajo esta concepción el planificador era un simple técnico que ajustaba, acomodaba

22 Es importante explicar en este punto el debate entre Desarrollismo y Dependencia que se vivió en América Latina en los ´60. Las teorías de matriz norteamericana pensaban a América Latina como un espacio de subdesarrollo y atraso respecto de las categorías de lo moderno que manejaban desde esos lugares hegemónicos. En respuesta a eso y a los planes de la Alianza para el Progreso que veían en la comunicación un subsistema capaz de cumplir una función desarrollista, los teóricos latinoamericanos rebaten la idea de subdesarrollo con la de Dependencia. Si bien a esta mirada también subyacía una idea lineal de comunicación, colocaba en el centro del debate lo político y lo económico. América Latina estaba en esa situación no a causa de su "cultura", sino por las relaciones de poder desiguales.

23 Claramente había en esto una postura política que se ocultaba tras una idea de transparencia del método. Considero importante señalar que la idea de Desarrollismo -con la que desacuerdo- y la mirada que desde esta concepción tenían del desarrollo, no es la que se puede tener en la actualidad en la que desarrollo está vinculado a políticas públicas situadas, que retoman los contextos y a los actores; aspectos que los métodos enmarcados en el Desarrollismo ignoraban.

y aplicaba. Con una idea de futuro como meta a alcanzar en una progresión escalonada, se le quitaba al proceso de planificación lo que éste tenía de político. Al ser una actividad técnica no había cuestionamientos, ni responsabilidades. Esta mirada de la planificación es la que se conoce como normativa.

Contraria a esta corriente, la planificación estratégica instala de lleno el debate de lo político-ideológico, aparecen las concepciones de mundo y las tendencias, se explicitan las distintas miradas y se entiende que no se pueden desconocer las implicancias del poder. Pero en esta manera de concebir la planificación se pierde de vista el futuro para centrarse en el hoy, en lo posible. Ya no hay una utopía, un lugar al que llegar en el que el bienestar será pleno y absoluto (la promesa incumplida del Desarrollismo, especialmente porque los planes estaban pensados para conservar el statu quo). La planificación estratégica piensa en el presente; reconociendo las relaciones de poder, las complejidades de los contextos y los intereses de los actores; la realidad es leída en tanto fortalezas, debilidades, oportunidades y amenazas. Desde esta lectura, mucho más compleja que la de la planificación normativa, propone tácticas y estrategias para producir transformaciones en el presente; pero ya no hay *escenarios ideales*.

En este sentido, reconozco la importancia de pensar los contextos, las relaciones de poder, los intereses y vivencias de los actores que forman parte de los espacios en que el planificador comunicacional interviene; pero considero que lo interesante de la práctica de la planificación es poder combinar el anhelo de un sueño propio -no trazado por otros- con estrategias que nos permitan realizarlo. El deseo es algo que nunca se alcanza, pero que siempre moviliza y planificar es entender el movimiento, es darle un sentido a ese movimiento. Por eso, el planificador es, de cierta forma, un artista que sueña mundos y que toma decisiones políticas para materializarlos.

La planificación es un proceso situado que depende de contextos y atravesamientos de poder. El planificador es, en este sentido, un sujeto histórico y cultural que debe moverse y actuar en escenarios complejos. Por eso la necesidad de pensar la planificación como proceso.[24] Esta mirada pretende alejarla de la simple evaluación de resultados o la mera persecución de objetivos trazados de antemano, para instalarla en la complejidad de lo cotidiano y resaltar la importancia de lo que se llegó a construir y de lo que se está construyendo.

Esta mirada le da a la práctica de la planificación un sentido más complejo que el de sólo llevar adelante planes y pone otros sentidos en los roles del planificador. El planificador de procesos comunicacionales trabaja con los imaginarios, con las representaciones, con las visiones de mundo y las expectativas. Se enfrenta con la cotidianidad de las relaciones y de las tramas, con los conflictos y las luchas por el sentido que son, además, luchas por el poder.

---

24 Entre las características que algunos planificadores estratégicos le dan a su tarea se encuentra la de describirla como proceso social. Esto no es lo que define, a mi modo de ver, que se esté pensando estratégica o prospectivamente. Esta mirada se define en relación con la concepción del futuro como posibilidad a partir de líneas de acción o como *deseabilidad* a partir de expectativas y sueños que, una vez situadas en el futuro, tornan la mirada hacia el presente para encontrar los signos portadores de futuro que permitan empezar a construir. Pero en el camino habrá un proceso que, en sí mismo, es complejo e importante. Para alejarnos de una mirada que sólo evalúa resultados hay que empezar a mirar qué ocurre con los sujetos involucrados, cómo se transforman y cómo reflexionan sobre sus lugares y sus prácticas. La planificación es, ante todo, un proceso de transformación que implica reflexión continua. En este sentido el planificador debe generar esas instancias de reflexión que permitan impulsar la transformación en el sentido deseado por el grupo en el que se inserta como profesional.

Así, aparecen frente al planificador las distintas utopías que los diferentes actores insertos en los entramados de poder imaginan y persiguen. El planificador, entonces, frente a esta multiplicidad de senderos que se bifurcan (que se alejan y se acercan) debe lograr acuerdos, consensos; pero también evidenciar los conflictos, los nudos de poder. Por lo tanto, la actividad del planificador en comunicación es continuamente reflexiva (de las prácticas, de las miradas), debe respetar y acompañar los tiempos de los otros sujetos con los que trabaja para lograr una transformación conjunta que permita crear mundos de los que los sujetos puedan sentirse partícipes. Mundos que no se agoten en sí mismos, sino que se abran en múltiples nuevas posibilidades.

Por eso la propuesta de entender la planificación como un arte y al planificador como artista. Este juego de palabras, esta comparación entre el campo del arte y el campo de la planificación comunicacional tiene, en esta tesis, múltiples sentidos; ya que no sólo retoma a los artistas que se inscriben en la Cultura libre y el Copyleft como actores de los ámbitos en los que el comunicador interviene, sino que los muestra como estrategas del cambio. Son los artistas los planificadores de otros modos de organizar y gestionar su arte.

Hasta aquí he definido cómo entiendo a la planificación, ahora debo explicar qué entiendo por diagnóstico, momento inicial que, sin embargo, no se agota en el inicio, sino que atraviesa todo el proceso; es la base de cualquier planificación. En este sentido pienso que un diagnóstico es un proceso dinámico que permite "distinguir, discernir y conocer",[25] es "una lectura esencial de determinada situación social, una lectura de sus conexiones esenciales, desde una perspectiva histórica".[26] Es, en cierta manera, un análisis situacional:

> "(...) el análisis situacional está directamente relacionado con la posibilidad de facilitar la explicitación de los objetivos de futuro que están presentes en las prácticas, imaginarios y construcciones discursivas de los actores sociales, aún cuando no estén claramente planteados por parte de los mismos"[27]

Desde esta postura, en mi trabajo de tesis desarrollo un diagnóstico que pretende *leer* en clave comunicacional los "objetivos de futuro" presentes en los modos de organización de las prácticas culturales-artísticas que se enmarcan en lo que defino como el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft. Y me refiero a "objetivos de futuro" porque estos grupos y colectivos que recupero en el análisis pretenden transformar las reglas del juego en relación a la producción, distribución y gestión de lo cultural-artístico. Entonces, mi trabajo como comunicadora es trazar un mapa de la situación de estos colectivos en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft, un mapa que dé cuenta de los modos en que se organizan para gestionar esa transformación.

---

25 Prieto Castillo, Daniel (1985) *Diagnóstico de Comunicación*, Manuales Didácticos CIESPAL, Quito. Pág. 39.

26 Ídem. Pág.41.

27 Appella, Gabriel; Huarte, Cecilia; Vargas, Teresita (2012) "Análisis situacional desde la comunicación. Capítulo I: Diseño del trabajo de campo". Cuadernos de cátedra nº 6. Taller de Planificación de Procesos Comunicacionales. Facultad de Periodismo y Comunicación Social; UNLP. Pág. 6 disponible en http://tallerdeprocesos.blogspot.com.ar/p/materiales.html

Así planteado, este análisis presenta un doble desafío: en primer lugar no es un análisis de una situación de comunicación en organizaciones entendidas en términos *tradicionales*,[28] sino que se da en el marco de lo que entiendo como un movimiento, con la heterogeneidad y porosidad que esto representa; con la fuerte presencia de lo instituyente en estos modos de organización, en contraposición a la prominente presencia de lo instituido en otro tipo de organizaciones. Por otro lado, indago en cómo estos modos de organización están atravesados, y muchas veces se constituyen, en espacios de Internet. Esto otorga otra dinámica al análisis ya que hay que pensar los vínculos y conexiones en tanto redes y nodos, hay que leer las *hipervincularidades*, además de los trayectos y las historias.

Y digo que desde la lógica de la Planificación en Comunicación esta tesis es un diagnóstico porque lo que pretende es dar cuenta de cómo estos grupos y colectivos que integran el movimiento disputan los modos en que se producen, circulan y se distribuyen las producciones artísticas. Lee, desde la comunicación, las prácticas de los actores en el movimiento para poder comprender lo que tienen de transformadoras. Son esos grupos y colectivos los que llevan adelante un plan de transformación, por esto podrían entenderse desde la mirada prospectiva de la planificación porque piensan e intentan construir un futuro con reglas diferentes para la producción, distribución y gestión de lo cultural-artístico.

La mirada prospectiva de la planificación pone el acento en el futuro; pero no como profecía o previsión; sino desde la construcción de escenarios de futuros deseables. La idea que guía a la prospectiva es la de construir futuros. Por este motivo, se puede asumir una perspectiva de prospectiva-estratégica en el sentido de recuperar los objetivos de futuro, pensándolos en contexto, en las luchas de poder, es decir, sin perder de vista lo político-ideológico que la planificación estratégica recupera.

Mi rol es el del investigador que quiere instalar en el campo de la comunicación la revisión del estatuto de la producción artística que estos grupos y colectivos están dando, ya que lo que está en disputa son los sentidos, las significaciones, los modos de producción, de distribución; pero también los modos de organización, gestión y legitimación de lo cultural-artístico. Por eso, mi pretensión de realizar un análisis situacional de estos otros modos de organización y gestión que instauran los artistas inscriptos en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft.

28 Me refiero a los modos en que se ha entendido a las organizaciones en la bibliografía de referencia sobre análisis institucional compuesta por autores como Lapassade; Berger y Luckmann... aunque ya existe un amplio corpus bibliográfico respecto a modos de organización en Internet e incluso autores como Schvarstein interpelan a analizar esos espacios (Véase Schvarstein, Leonardo; *Diseño de organizaciones, tensiones y paradojas*; Editorial Paidós; Buenos Aires; 1998. Págs. 65 y 66) El problema no es de la importancia o el peso de estos modos de organización, sino de los momentos en que esa bibliografía de referencia fue escrita: antes de que Internet se convierta en el "tejido de nuestras vidas" como la define Castells, uno de los autores que ha trabajado con los modos de organización en Internet.
David de Ugarte también trabaja modos de organización en Internet y hace una clasificación de los tipos de redes que Internet permite. Véase de Ugarte, David (2012); El poder de las redes; Ediciones Aurelia Rivera; Buenos Aires (segunda edición argentina)

2. Consideraciones acerca del enfoque metodológico

Realizar un diagnóstico comunicacional, establecer un estado de situación, es un proceso claramente investigativo ya que requiere del acceso a materiales y la puesta en relación con el problema de investigación. Requiere, entonces, de modos de abordar ese problema, de acceder a los materiales y poder *leerlos*, interpretarlos. Requiere de métodos, de momentos y técnicas.

Lo metodológico, es decir las formas de abordar el campo, también es una construcción que marca un posicionamiento, la elección de determinadas técnicas y no de otras no es un proceso neutro. Cada técnica contiene una teoría implícita de lo social, por eso Bourdieu se refiere a la *falsa neutralidad de las técnicas.*

> "No hay operación por más elemental y, en apariencia, automática que sea de tratamiento de la información que no implique una elección epistemológica e incluso una teoría del objeto"[29]

Como investigador siempre se parte de un posicionamiento que tiene que ver con lo ideológico, en el sentido en que lo aborda Stuart Hall. Es decir, entender lo ideológico como una costumbre, como un sistema de ideas que permiten pensar el mundo. Pero estas ideas surgen de la experiencia y, por esto, puede decirse que la ideología tiene una base material.

Según lo planteado por Juan Samaja,[30] podemos reconocer ciertas condiciones características propias del conocimiento científico. En principio, adhiero a la idea de que el conocimiento de carácter científico debe producir una descripción de los aspectos particulares del objeto de estudio, además de proporcionar conocimiento sobre su funcionamiento (surgimiento, modo de existencia anterior, desarrollo, desaparición o reemplazo); y, por último, debe comprender el comportamiento de los objetos de la experiencia.

Desde un punto de vista político acerca del trabajo del investigador social, del investigador en comunicación, considero que el conocimiento científico debe significar un aporte al campo[31] en tanto permita contribuir al análisis de la sociedad, ser punto de partida, antecedente, para futuras investigaciones que posibiliten pensar alternativas, que posibiliten desatar procesos de transformación.

---

29 Bourdieu, Pierre; Chamboredon, Jean-Claude; Passeron, Jean-Claude (2002);*El oficio de sociólogo* , Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires. Pág. 68.

30 Véase Samaja, Juan (1999); *Epistemología y Metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*; Eudeba, Buenos Aires. (3era edición)

31 Retomando la concepción de campo en los términos de Pierre Bourdieu "espacios profesionales con reglas, lugares y jerarquías, donde los mecanismos de inclusión, consagración y relegamiento son los que regulan la lucha, a la vez que resultan objeto de ésta. La competencia por la legitimación es permanente de manera que está lejos de aquello que suele sugerir el término comunidad" en Follari, Roberto (2000); *Epistemología y Sociedad. Acerca del debate contemporáneo*, Capitulo 7: "Sobre la inexistencia de paradigmas en las ciencias sociales", Ediciones Homosapiens. Pág. 112.

Entiendo a la investigación social en término de procesos porque considero que no puede ser pensada en etapas estancas, separadas y rígidas; sino que debe pensársela como flexible y con diferentes momentos que sólo pueden separarse analíticamente para poder ordenar y comunicar. El investigador está inserto en una trama social, en un contexto, en una época. Este atravesamiento no le es ajeno al momento de plantearse problemas de investigación. A esto se refiere Follari cuando habla sobre lo sociohistórico, cuando dice que "las condiciones materiales determinan el conocimiento".[32] Pero aclara que el conocimiento no es reproducción, sino producción, creación, entendida dentro de estos contextos, de estas visiones del mundo. Juan Samaja considera que el proceso de investigación parte de analogar, y para esto está primero la experiencia, no en el sentido que le da el empirismo, sino la experiencia de vida, el *vivir*. Y es por esto que me parece importante mencionar que mi pertenencia a un grupo de investigación que problematiza los usos y resignificaciones de las tecnologías me permitió preguntarme por los modos de organización y gestión de las prácticas culturales-artísticas atravesadas por las tecnologías, recuperando experiencias inscriptas en la Cultura libre y el Copyleft.

Siguiendo a Samaja,[33] la condición originaria de la investigación científica está constituida por el lenguaje (tanto enunciativo, como prescriptivo y retórico), por un lado; y la cultura de una sociedad, por otro. A la vez, éstos son objeto final de toda investigación científica. El producto del proceso de investigación es el conocimiento científico que se transforma en medio de nuevas investigaciones y en condiciones de investigación para nuevos procesos respecto de nuevos objetos.

> "Ahora bien, no resulta nada trivial que recordemos que los "objetos" son "objetos", siempre y en todo momento, en la medida en que son "el término de los deseos" de ciertos sujetos. Los "objetos" entran en el campo de atención de la conciencia, de la mano de los conflictos con las otras conciencias, a causa de las mutuas exclusiones que conllevan distintas alternativas de apropiación o manejo de cosas"[34]

Entonces, entiendo a la metodología como un modo de construcción del problema y a las técnicas como los modos de dar cuenta de ese problema de investigación. Ante esto considero necesaria una metodología flexible que permita la aproximación en proceso, una aproximación creativa que no retome, simplemente, recetas hechas; sino que pueda reconstruirse, modificarse, adaptarse para facilitar la recolección y la sistematización de los datos.

Por estos motivos y partiendo de esta manera de entender lo metodológico durante la investigación desarrollé una metodología exploratoria y reflexiva a partir de la cual procuré situar las distintas técnicas de investigación de las ciencias sociales de acuerdo con las

---

32 Follari, Roberto (2000); *Epistemología y Sociedad. Acerca del debate contemporáneo* Capítulo 5 "Proceso de objetivación y construcción social de la mirada"; Homosapiens Ediciones. Pag. 81.

33 Véase Samaja, Juan (1999); *Epistemología y Metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*; Eudeba, Buenos Aires. (3era edición)

34 Samaja, Juan (1999); *Epistemología y Metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*; Eudeba, Buenos Aires. (3era edición) Pág. 364

etapas de relevamiento, diagnóstico - análisis. De este modo, el abordaje metodológico para esta investigación relacionó los problemas conceptuales con los materiales empíricos y la posición del investigador.

2.1 De momentos y técnicas

De acuerdo a los objetivos que me planteara inicialmente, que tenían como pretensión general investigar los modos de organización de las prácticas artísticas en torno a lo que se autodefine como Cultura libre y Copyleft, tracé un modo de abordaje del problema que recuperó diferentes técnicas.

En un primer momento, realicé un rastreo de bibliografía y documentación producida por los colectivos y grupos que se inscriben en la Cultura libre y el Copyleft. El propósito de esta actividad era encontrar autodefiniciones, explicitaciones de pertenencias, posturas políticas frente al tema. En ese primer momento, el Copyleft era para mí sólo aquello que se oponía al Copyright por lo que debía profundizar en su definición y me pareció adecuado revisar lo que los mismos grupos decían sobre sus prácticas.

De los documentos encontrados debo destacar la producción bibliográfica que se hace desde la Fundación Vía Libre para difundir la *actitud* Copyleft. Dos libros de esta Fundación fueron centrales al momento de trazar el mapa a recorrer para abordar el problema: *Monopolios artificiales sobre bienes intangibles* -MABI- y *Argentina Copyleft*, si bien este segundo libro fue editado una vez que ya me encontraba en proceso de realización de las entrevistas, su lectura me posibilitó reconocer a otros referentes y otras discusiones en torno a los modos de circulación de los bienes intangibles. En este sentido de rastreo documental debo destacar la producción de los artistas rosarinos que integran Compartiendo Capital -una plataforma que fomenta el libre intercambio de conocimientos y procesos- que editaron un texto que se llama, justamente, *Compartiendo Capital* y da cuenta de las ideas nodales en las que se basa lo que en mi tesis defino como *movimiento* de la Cultura libre.

Otro documento producido desde la perspectiva de la Cultura libre y el Copyleft es *Copyleft Manual de uso* que, si bien es una publicación española, me permitió reconocer los principios que unen a este movimiento. Aunque trabajo con experiencias que se dan en Argentina y retomo, principalmente, aquellas que pertenecen a la zona de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y La Plata[35] (aunque hablar de experiencias situadas territorialmente cuando están atravesadas por la dimensión de Internet es bastante complejo); conocer este material producido por referentes del Copyleft en España me resultó sumamente interesante ya que me permitió, no sólo ver la característica internacional del *movimiento*, sino principalmente reconocer las bases y luchas comunes: la comunidad del Software libre como un punto de origen compartido y las luchas contra leyes de propiedad intelectual y de cánones digitales que en ambos países se están volviendo más fuertes.

35 Es importante señalar que las experiencias de Compartiendo Capital, Editorial Último Recurso y Proyecto Nómade, que son retomadas para esta tesis, corresponden a Rosario y Córdoba.

En este mismo sentido, el número cero de la revista digital cultura.rwx[36] también constituyó un interesante material para abordar el problema. Si bien fue publicado a fines de 2010, tal como ocurrió con *Argentina Copyleft*, me dio claves de acceso y comprensión de lo que Lila Pagola, una de las editoras de la revista, define como *actitud* Copyleft.

Leer y analizar materiales publicados por los mismos grupos y referentes de la Cultura libre y el Copyleft permite, como explicaba antes, no sólo conocer cómo se autodefinen, sino también reconocer una vocación militante que tiene por objetivo principal poner en discusión el modelo de distribución cultural-artístico vigente. La necesidad de producir bibliografía y materiales en los que ellos mismos expliquen sus prácticas y sus posturas da cuenta de una lucha por extender el movimiento que se complementa con los espacios en la web (páginas, blogs) y los espacios de encuentro en el territorio.

Estos documentos producidos por estos grupos me permitieron reconocer ciertas organizaciones, espacios y proyectos que apoyan la Cultura libre, presentación que desarrollo en el Capítulo 4. Muchas de estas organizaciones, tal como explico en ese punto de la tesis, no pueden ser entendidas en términos tradicionales, sólo algunas se constituyen en tanto Fundaciones, mientras que otras funcionan de maneras más instituyentes.[37] Debo aclarar en este punto que en este rastreo no hay una pretensión de exhaustividad, hay un reconocimiento de lo que, en el momento del análisis, se presentó como recurrente y nucleante, por ejemplo a partir de la mención en los documentos producidos por los mismos grupos. El movimiento de la Cultura libre y el Copyleft está en continuo crecimiento; por lo que las organizaciones y proyectos enunciados como impulsores son aquellos que, por un lado, convocan en torno a la actitud Copyleft o que, por otro lado o al mismo tiempo, impulsan proyectos en este sentido, incluso desde sus afinidades y vínculos con el Software libre.

En el momento de identificar estas organizaciones y proyectos que impulsan el Copyleft surgieron dos espacios con lógicas y dinámicas diferentes; pero identificables en torno a la idea de distribución de lo cultural-artístico. Principalmente en estos espacios decidí realizar una de las partes centrales de mi abordaje del problema de investigación. Estos ámbitos son la Fábrica de Fallas y las Ferias del Libro Independiente y (A) (F.L.I.As) (en el Capítulo 4 realizo una introducción a lo que estos espacios son y luego, en el Capítulo 6, los describo y analizo con mayor detalle). Elegí estos espacios de lo *offline* para realizar una observación de los modos en que se nuclean y organizan los artistas inscriptos en la Cultura libre. Asistí a la 2da, 3era y 4ta Fábrica de Fallas y a F.L.I.As realizadas tanto en la ciudad de Buenos Aires como en La Plata.

Tanto las F.L.I.As como la Fábrica de Fallas me permitieron ponerme en contacto con referentes (denomino de esta manera a aquellos actores que sin ser artistas participan del movimiento y lo impulsan, constituyéndose en muchos casos en personas calificadas para hablar del tema) y artistas inscriptos en la Cultura libre y el Copyleft. La mayoría de

---

36 Se han publicado tres números de esta revista (cero, uno y dos) a la que se puede acceder desde este link http://culturarwx.net/rwx0/rwx0.pdf

37 En el Capítulo 4 señalo estas diferencias

las entrevistas, que componen uno de los materiales principales del análisis, se realizaron en las Fábricas de Fallas y en las F.L.I.As. Esto se debió a una decisión de interpelar a los artistas y referentes en los propios espacios que los convocan y vinculan en torno a la Cultura libre y el Copyleft. Sólo en casos particulares las entrevistas se realizaron en otros ámbitos. En algunos casos, motivados por la distancia, el ámbito elegido fue el de Internet (a través de skype o messenger, por ejemplo).

Considero que esta decisión de entrevistar a los artistas y referentes en esos espacios de pertenencia común fue importante para el desarrollo de la investigación ya que posibilitó, por un lado, un reconocimiento de las actividades que desarrollan en esos ámbitos que los nuclean y, por el otro, un fácil acceso a las redes de contacto, ya que los mismos entrevistados me iban vinculando y presentando a otros artistas y grupos. Además, participar de las Fábricas de Fallas y de las F.L.I.As me posibilitó reconocer los modos de asociatividad y vinculación en lo que en esta tesis defino como espacios de lo *offline*.

El análisis de las entrevistas a artistas y referentes se realizó a partir del reconocimiento de los siguientes núcleos temáticos:[38]

1) Cómo explican sus prácticas en relación a la Cultura libre y al Copyleft

2) Cómo (o si) definen a este movimiento

3) Miradas/concepciones sobre las tecnologías (en relación a sus prácticas)

4) Miradas/concepciones sobre el arte

5) Cómo (o si) enuncian su relación con otros artistas o colectivos que trabajan en la "misma sintonía"[39]

Realicé 26 entrevistas a artistas y referentes del movimiento de la Cultura libre y el Copyleft.[40] A partir de las entrevistas seleccioné algunas experiencias que, de acuerdo a los objetivos de la tesis, resultaban más significativas por los modos de participación que proponen, por la manera en que enuncian su pertenecia a la Cultura libre y al Copyleft y por los usos que hacen de las tecnologías. Son esas experiencias las que están desarrolladas en esta tesis en un intento de dar cuenta de estos otros modos de producción, distribución y gestión de lo cultural-artístico.

Las entrevistas se complementaron con el análisis de las páginas web de algunos de estos grupos y colectivos. Este análisis se realizó teniendo en cuenta núcleos temáticos similares a los que me permitieron analizar las entrevistas. Luego de una descripción general de las páginas webs reconocí en su desarrollo los siguientes núcleos:

38 Estos núcleos se desprenden de las preguntas guías de la investigación.

39 También se tuvieron en cuenta los modos de financiamiento enunciados por los entrevistados.

40 En el Anexo se incluye la lista de entrevistados así como una breve referencia a sus pertenencias al movimiento de la Cultura libre y el Copyleft. En el cuerpo de la tesis también aparecen enunciados. Además de las entrevistas que se detallan en el Anexo, en las F.L.I.As se hicieron otras entrevistas a integrantes de editoriales (por ejemplo Eloísa Cartonera, Editorial No Damos Cátedra, Editorial Tierra del Sur) que aportaron al conocimiento del espacio de la F.L.I.A pero que no fueron analizadas en relación a los núcleos propuestos y, por lo tanto, no se encuentran incluidas en las 26 entrevistas detalladas.

1) Cómo definen lo que son (su posicionamiento político e ideológico)

2) Cómo expresan su vinculación con la Cultura libre y el Copyleft.

3) Cómo se dan las posibilidades de acceso a las obras/materiales para ser reutilizadas o crear a partir de ellas.

4) Cómo expresan sus vínculos con otros colectivos y organizaciones que trabajan en la misma lógica.

5) Cómo (o si) dan cuenta de los modos de organización y gestión.

Siguiendo estos criterios, analicé 10 sitios webs.[41] La intención en el análisis de las páginas webs o blogs era recuperar los modos en que utilizan el espacio de Internet no sólo para darle visibilidad a sus actividades, sino principalmente para proponer otros modos de producción y circulación de lo cultural-artístico y vincularse a otros que trabajan en este mismo sentido.

La estrategia de analizar las entrevistas y las páginas web a partir de estos núcleos responde a la necesidad de rastrear marcas de ciertos temas en esos discursos. En términos de María del Carmen de la Peza la estrategia de análisis elegida estaría vinculada al nivel semántico, de qué se habla; pero también cómo se lo enuncia, los modos en que explican sus prácticas, sus pertenencias y, de esta manera, se autodefinen. Este análisis parte de entender que el discurso es "un acto de enunciación" en el que cobra importancia quién dice y desde qué posiciones lo dice, atravesamientos institucionales, pertenencias. Todo discurso da cuenta de relaciones de poder, por lo que es factible rastrear en él marcas: tensiones, imaginarios, presencia de "otros textos".[42]

Seguí, además, tres listas de correo generadas por estos grupos (la de proyecto Nómade, la de Copyleft Argentina y la de Liminar) para conocer los principales temas de discusión que se daban en estos espacios.

Si bien muchos de los artistas y grupos que integraron el corpus de análisis utilizan Facebook y/o Twitter, esos espacios no fueron analizados para este trabajo.[43] Esto se debió a una necesidad de focalizar en cierto material para el análisis y, en ese sentido, privilegié los blogs y webs que ellos mismos han creado en Internet ya que los han producido y armado de acuerdo a sus propios intereses y dinámicas; mientras que las páginas de Facebook y el espacio del Twitter tienen lógicas preestablecidas en el momento del diseño (cantidad de caracteres a utilizar, modos de subir y compartir archivos, lógicas de usabilidad que vienen, en cierta forma, predefinidas).

---

41 En el Anexo se incluyen los análisis de las páginas webs.

42 Véase de la Peza Casares, María del Carmen (1999): "Algunas consideraciones sobre el problema del sujeto y el lenguaje". Isabel Jaidar (Compiladora); *Caleidoscopio de subjetividades*; México; Departamento de Educación y Comunicación.
En referencia al análisis de los datos, siguiendo a Taylor y Bogdan, se puede plantear que "El análisis de los datos es un proceso dinámico y creativo. A lo largo del análisis, se trata de obtener una comprensión más profunda de lo que se ha estudiado, y se continúan refinando las interpretaciones. Los investigadores también se abrevan en su experiencia directa con escenarios, informantes y documentos, para llegar al sentido de los fenómenos partiendo de los datos." Véase Taylor, S.J y Bogdan R (1987); *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*; Paidós; Barcelona.

43 Si bien en algunos casos se mencionan los Facebooks de estos grupos para resaltar alguna experiencia o aspecto puntual; no hubo un análisis integral como en el caso de los sitios webs seleccionados.

Como expliqué antes, este abordaje no pretende de ninguna manera ser exhaustivo. Sé que cada vez son más los grupos y artistas que deciden licenciar sus obras en forma abierta, que el movimiento crece año a año y esto se ve en espacios como las F.L.I.A.s, que se extienden por todo el país, y la Fábrica de Fallas que lleva ya cuatro ediciones.

Este abordaje es un diagnóstico de algo que entiendo como una transformación en los modos de concebir al arte y en los modos de organizarse para producirlo y gestionarlo. Una transformación que se está dando en el campo de lo artístico; pero que considero que debemos incluir en la reflexión propia del campo de la comunicación porque implica luchas por el sentido, transformaciones en los modos de organización y gestión; todo esto atravesado por las posibilidades que abren las tecnologías y, principalmente, Internet.

CAPÍTULO 3

COPYLEFT, CREATIVE COMMONS Y CULTURA LIBRE. UN ACERCAMIENTO A LA PROBLEMÁTICA

"El genio especial de un sistema de derecho basado en la jurisprudencia, como el nuestro, es que las leyes se ajustan a las tecnologías de su tiempo. Y conforme se ajusta, cambia. Ideas que eran sólidas como rocas en una época se desmoronan en la siguiente"

Lawrence Lessig, *Cultura libre.*

1. Orígenes del Copyleft. De la programación al arte

El Copyleft surge como un "truco" legal para evitar que las obras tengan "todos los derechos reservados"; se opone, de esta manera, al Copyright que restringe la libre circulación de las producciones culturales. Bajo una licencia Copyleft una obra puede ser usada, modificada, adaptada, derivada y redistribuida con la única condición de que la obra resultante se distribuya también bajo una licencia Copyleft.

Si bien el Copyleft se *usa* actualmente para las producciones artísticas, sus orígenes lo vinculan al software libre, ya que este tipo de distribución garantizaba que el software derivado tendría que seguir permitiendo la modificación y la copia; es decir, garantizaba que no pudieran hacerse softwares cerrados a partir de un código de software libre.

> "Una de las cuestiones clave que preocupaba a Richard Stallman[44] era la libertad del usuario para utilizar el software. Estaba muy interesado en que, cualquiera que fuera la vida de un programa vinculado al proyecto GNU,[45] siguiera dando la mayor libertad a quien lo usara. Para garantizarlo, creó la licencia GPL (Gene-

44 Richard Stallman es un programador estadounidense que desarrolló un sistema operativo libre, el GNU. Es el creador del concepto de software libre y de la idea de Copyleft. En 1985 comenzó la Free Software Fundation.

45 El proyecto GNU fue iniciado por Richard Stallman con el objetivo de crear un sistema operativo completamente libre: el sistema GNU. GNU es un acrónimo que significa GNU no es Unix, porque GNU suena como "new" nuevo, nuevo Unix (Unix es un sistema portable, multitarea y multiusuario desarrollado en los ´70; pero privativo) En el manifiesto GNU Stallman explica que una de las motivaciones para desarrollar un software libre es sostener la amistad entre los programadores, el espíritu de colaboración que existía en los orígenes de la comunidad de usuarios de computadoras, colaboración que las empresas minaron con cláusulas de confidencialidad y acuerdos de mercadotecnia.
En http://www.gnu.org/gnu/manifesto.es.html

ral Public License) y en cascada surgieron una serie de iniciativas y documentos esenciales en lo que se denominó como Copyleft".[46]

El propio Richard Stallman explica, en una entrevista realizada para esta tesis, en qué consiste una licencia Copyeft o, como él la traduce al castellano, de Izquierdo de Autor:

> "Hace falta explicar primero qué quiere decir el Izquierdo de Autor, porque Copyleft es una palabra inglesa, en castellano se traduce Izquierdo de Autor y qué quiere decir, es un tipo específico de licencia libre; pero qué es una licencia libre, es una licencia que otorga, usando el Derecho de autor, las cuatro libertades esenciales para que la obra sea libre y las cuatro libertades son: libertad 0 de ejecutar el programa o usar la obra como quieras, libertad 1 la libertad de estudiar la obra y cambiarla para que funcione como quieras, la libertad 2 de hacer y distribuir copias exactas de la obra a los demás cuando quieras y la libertad 3 es la de hacer y distribuir a los demás copias de tus versiones modificadas de la obra y si la obra lleva estas cuatro libertades que tienen que aplicarse a todos los aspectos de la vida, incluso al negocio, incluso al uso comercial de la obra, la obra es libre"[47]

El Copyleft se convierte en una estrategia para "protegerse" del Copyright y no sólo para oponérsele, ya que, en un primer momento, la idea era impedir que determinadas empresas se quedaran con licencias privativas de programas que habían sido creados y distribuidos como abiertos.

> "La forma más simple de hacer que un programa sea libre es ponerlo en el dominio público, sin derechos reservados. Esto le permite compartir el programa y sus mejoras a la gente, si así lo desean. Pero le permite a gente no cooperativa convertir el programa en software privativo. Ellos pueden hacer cambios, muchos o pocos, y distribuir el resultado como un producto privativo. Las personas que reciben el programa con esas modificaciones no tienen la libertad que el autor original les dio; el intermediario se las ha quitado. En el proyecto GNU, nuestro objetivo es el dar a todo usuario la libertad de redistribuir y cambiar software GNU. Si los intermediarios pudieran quitar esa libertad, nosotros tendríamos muchos usuarios, pero esos usuarios no tendrían libertad. Así en vez de poner software GNU en el dominio público, nosotros lo protegemos con Copyleft. Copyleft dice que cualquiera que redistribuye el software, con o sin cambios, debe dar la libertad de copiarlo y modificarlo más. Copyleft garantiza que cada usuario tiene libertad"[48]

Otro aspecto que se busca promover desde el Copyleft en el software es que el aporte colectivo vaya mejorando el producto, desde este lugar aparece una idea de conocimiento que es central ya que no sólo lo piensa como colectivo, sino que también considera que la

---

46 Rodríguez Arkaute, Naxto. "Artes Visuales y Cultura Libre. Una aproximación copyleft al arte contemporáneo", tesis de doctorado presentada en la Universidad del País Vasco. Pág. 136.

47 Entrevista a Richard Stallman realizada para esta tesis en el marco de la Conferencia Internacional de Software libre que se llevó a cabo el 8 y 9 de septiembre de 2011 en la ciudad de Buenos Aires. Stallman fue el orador que cerró las conferencias el viernes 9.

48 Fundación GNU, http://www.gnu.org/licenses/licenses.es.html

colaboración contribuye al saber común. Plantea, de este modo, un trabajo en forma de red, no hay producto final otros pueden aportar, contribuir, mejorar. Y ese trabajo en red no necesariamente es sincrónico para llegar a un producto acabado, porque el producto, al igual que el conocimiento, nunca puede pensarse como completo. En un contexto atravesado por el *individualismo* capitalista, esta propuesta (que viene del lado de la programación y el software) mostrará el valor de lo comunitario y lo social del saber.

En este sentido, Stallman explica que, si bien desde GNU no se posicionan respecto del uso de licencias del tipo Copyleft -que permitan las 4 libertades- en las obras artísticas (sí lo sostienen en el caso de obras educativas y de referencia, porque entienden que éstas deben ser completamente libres) consideran que las obras artísticas deben ser, al menos, compartibles:

> "Estas obras opino que deben ser compartibles, que es menos; pero es una libertad, es la libertad de hacer y distribuir copias exactas de la obra sólo de manera no comercial, esta es la libertad mínima para las obras que no son de uso práctico para hacer trabajos en la vida, como opinión y arte"[49]

Pero, para aquellos artistas que quieran liberar sus obras, recomiendan el uso de la licencia de Arte libre. Ésta es una licencia Copyleft porque respeta las libertades de copiar, distribuir y transformar las obras dentro del respeto a los derechos *morales* del autor.

> "La Licencia Arte Libre no ignora los derechos del autor, sino que los reconoce y protege. La reformulación de estos principios permite a los usuarios utilizar con creatividad la obra artística. El uso del derecho de propiedad literaria y artística tiende a imponer restricciones de acceso a los usuarios, que la Licencia Arte Libre pretende favorecer. Su finalidad es dar acceso abierto a la obra y autorizar el uso de sus recursos por una mayoría, multiplicar las posibilidades de disfrute para multiplicar sus frutos, y fomentar un nuevo marco de creación que posibilite una creación nueva. Todo ello, dentro del respeto, reconocimiento y defensa de los derechos morales de los autores. Acontecimientos como la tecnología digital, la invención de Internet y el software libre señalan la aparición de un nuevo marco de creación y producción. Estos fenómenos recogen y amplifican muchas de las experiencias llevadas a cabo por artistas contemporáneos. El saber y la creación son recursos que deben permanecer libres para seguir siendo lo que son: conocimientos y creación, una labor de investigación fundamental, que no está determinada por sus aplicaciones concretas. Crear es descubrir lo desconocido, un acto que crea la realidad sin pretensión realista. El fin del arte no se confunde con el objeto artístico ni en su finición, ni en su definición. En todo ello radica la razón de ser de la Licencia Arte Libre: promover y proteger prácticas artísticas liberadas de las reglas exclusivistas de la economía de mercado"[50]

---

49 Entrevista a Richard Stallman realizada para esta tesis.

50 En http://artlibre.org/licence/lal/es
"Nosotros no nos posicionamos sobre si las obras artísticas o de entretenimiento deberían o no ser libres, pero si quiere crear alguna y hacerla libre, recomendamos la Licencia de Arte Libre" cita extraída de: http://www.gnu.org/licenses/licenses.es.html

Como se desprende de la lectura de la definición de la licencia de Arte Libre uno de los aspectos que se pretende conseguir es liberar la producción artística de las reglas de la economía de mercado -volveremos sobre este punto en un capítulo posterior- y permitir una circulación y construcción colectiva de esas producciones, ya que se piensa a la obra como algo en lo que otros pueden contribuir. Este tipo de licencia permite al autor establecer las condiciones de esa contribución, en ese sentido es que se sostiene que la licencia no vulnera los derechos del autor, al contrario, le permite disponer los modos en que su obra podrá ser modificada por otros. Y esos otros se convierten en autores de otra obra que, a su vez, también podrá ser derivada.[51]

Además de las licencias de tipo Copyleft, hay otro tipo de licencias que han surgido para ofrecer a los artistas un marco diferente al propuesto por el Copyright, más flexible, quizás más acorde con el contexto actual. Es importante señalar sus principales puntos de contacto y sus diferencias.

2. ¿Licencias libres o licencias abiertas?

Copyleft y Creative Commons

Si bien Creative Commons (CC) y Copyleft apuntan ambos a una transformación en el sistema del Copyright, no son exactamente lo mismo. Aquí se debe hacer una distinción entre licencias libres y abiertas. Licencias libres son aquellas que cumplen con las cuatro libertades que señalaba Stallman, en cambio con las licencias abiertas los autores permiten ciertos usos de la obra, pero restringen otros. El Copyleft es una licencia libre; pero no todas las licencias Creative Commons son libres ya que algunas no permiten usos comerciales u obras derivadas. Explica Lawrence Lessig, impulsor del Creative Commons:

> "Una licencia de Creative Commons constituye una concesión de libertad a cualquiera que acceda a la licencia, y de un modo más importante, una expresión del ideal de que la persona asociada a la licencia cree en algo distinto a los extremos de "Todo" o "Nada". Los contenidos se marcan con la marca de CC, lo que no significa que se renuncie al copyright, sino que se conceden ciertas libertades"[52]

Creative Commons es una ONG estadounidense que creó una serie de licencias flexibles que permiten a los autores de las obras elegir cómo quieren que sus producciones se dis-

51 Esta licencia pensada específicamente para las obras de arte surgió de un encuentro que se desarrolló en París en 2000 y que reunió a miembros de la comunidad de software libre y a artistas. Ahí comienza a surgir un concepto que utilizaré en esta tesis: *actitud* Copyleft.

52 Lessig, Lawrence (2005); *Cultura libre. Cómo los grandes medios usan la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad*; LOM Ediciones; Santiago de Chile. Pág. 227.
Lawrence Lessig es un abogado estadounidense, profesor de Derecho en la Universidad Stanford, especializado en derecho informático. Es uno de los impulsores del Creative Commons.

tribuyan. En su sitio web explican su misión: "Creative Commons desarrolla, apoya y brinda infraestructura jurídica y técnica que maximiza la creatividad digital, el intercambio y la innovación"[53]

No todas las licencias de Creative Commons permiten la derivación, algo que sí posibilita el Copyleft, aunque todas posibilitan la distribución.

Existen seis grandes tipos de licencias Creative Commons:

> *Atribución (Attribution) CC BY*: Se permite la copia, distribución y presentación pública de la obra y trabajos derivados de la misma siempre que se reconozca y cite adecuadamente al autor original.
>
> *Atribución- No comercial (Attribution -Non-commercial) CC BY-NC*: Se permite la copia, distribución y presentación de la obra y trabajos derivados de la misma siempre que se realice con fines no comerciales y se cite adecuadamente al autor original. No es necesario licenciar las obras derivadas bajo la misma licencia.
>
> *Atribución sin obras derivadas (Attribution-No Derivs) CC BY-ND:* Se permite la copia, distribución y presentación de la obra en su versión original, incluso con fines comerciales; pero se prohíbe la realización de trabajos derivados de la misma.
>
> *Atribución Compartir igual (Attribution- Share Alike) CC BY-SA*: Se permite la distribución de trabajos derivados de la obra, incluso con fines comerciales, siempre que se realice bajo una licencia idéntica a la que ampara a la obra original.
>
> *Atribución-NoComercial-Compartir Igual* (Attribution- *Non commercial- Share alike) CC BY-NC-SA* Se permite la distribución de trabajos derivados de la obra sin fines comerciales, siempre que se realice bajo una licencia idéntica a la que ampara a la obra original.
>
> *Atribución-NoComercial-SinObraDerivada (Attribution- Non comercial- No Derivs) CC BY-NC-ND* Es la licencia más restrictiva. Se permite sólo la descarga de los trabajos para compartirlos con otros sin fines comerciales y sin posibilidad de hacer obras derivadas.[54]

El tipo de licencia Creative Commons más cercano a las 4 libertades permitidas por el Copyleft sería la de compartir, derivadas, igual o Attribution-ShareAlike. De esto se desprende que, si bien las licencias Creative Commons van más allá del Copyright, que es claramente restrictivo en cuanto a copia, distribución o uso, no en todos los casos aceptan que la obra sea derivada o permiten usos comerciales. Esta decisión queda a criterio de cada autor, que es quien selecciona el tipo de licencia bajo el que inscribirá su obra. Por lo

---

53 http://creativecommons.org/about

54 http://creativecommons.org/licenses/

tanto, el Copyleft es más amplio en sus implicaciones ya que las obras que se produzcan bajo esta licencia podrán ser, no sólo distribuidas y copiadas, sino derivadas. Además, el Copyleft no pone restricción de uso comercial,[55] como sí puede hacerse con las licencias Creative Commons, y establece que las obras derivadas o las copias deben distribuirse siempre bajo la misma licencia, algo que en las de Creative Commons sólo se explicita en las de tipo share alike. El hecho de exigir que las copias y las obras derivadas se mantengan bajo la misma licencia es de gran importancia para *esparcir*[56] una manera de producir conocimiento, además de ser fundamental para convertirse en un verdadero "hack", como define Stallman a las licencias del tipo Copyleft, a "todos los derechos reservados".

Es en esta posibilidad de abrir la obra para que otro autor u otros autores la transformen en lo que radica el interés que despertó en mí esta temática. Más que una licencia, el Copyleft se transforma en una manera de entender el proceso artístico y comunicacional, una manera diferente de entender a los autores, a los artistas. Una manera que tiene que ver con un estilo de época claramente atravesado por los diferentes usos que hacemos de las tecnologías, usos en los que, como ya señalaba Piscitelli la separación entre creador y espectador está desapareciendo.

> "Un universo en el cual el espectador/operador, por medio de órdenes verbales, puede provocar sequías, duplicar la población terrestre, hacer explotar supernovas o ir tan lejos hacia atrás o hacia adelante como se lo dicte su imaginación. En ese universo, la distinción entre espectador y creador de imágenes ha finalmente desaparecido".[57]

3. El debate por los bienes comunes

3.1 Marcos de interpretación que el Copyleft resignifica: Derechos de Autor y Copyright

En este apartado intentaré dar cuenta de cómo se ha interpretado lo que denominaré, siguiendo a autores como Ariel Vercelli y Beatriz Busaniche, bienes intelectuales;[58] los mar-

---

55 Así explica Richard Stallman los usos comerciales para las licencias de tipo Copyleft que protegen el Software libre, licencias como la GPL: "Por lo tanto, usted debe tener la libertad de distribuir copias, sea con o sin modificaciones, sea gratis o cobrando una cantidad por la distribución, a cualquiera en cualquier lugar. El ser libre de hacer esto significa (entre otras cosas) que no tiene que pedir o pagar permisos." Stallman, Richard (2002); *Free Software, Free Society: Selected Essays of Richard M. Stallman*; GNU Press; Boston. Pág. 43.

56 Las licencias de tipo Copyleft se conocen como de efecto "vírico" debido a que cualquier trabajo derivado de un trabajo con Copyleft debe a su vez atenerse a los principios del Copyleft.

57 Piscitelli, Alejandro (2002); *Ciberculturas 2.0. En la era de las máquinas inteligentes*; Paidós; Buenos Aires. Pág. 71

58 Así define Ariel Vercelli a los bienes interlectuales: "Los bienes intelectuales, a diferencia de los bienes de calidad material, no han tenido dentro de la tradición jurídica una definición muy precisa. En esta tesis se entiende por 'bienes intelectuales', entre muchos otros, las capacidades para pensar, hablar, sentir, expresarse, las ideas, las formas de expresión, las artes, las creencias, las costumbres, las tradiciones, los saberes, las obras intelectuales, los lenguajes, las técnicas socioculturales, los procedimientos, los métodos, los modelos y diseños, las creaciones y símbolos distintivos, los conocimientos, las invenciones o, en general, todo aquello que puede denominarse cultura. Los bienes de calidad intelectual se encuentran incorporados y distribuidos [o tienen la posibilidad de incorporarse o distribuirse ilimitadamente] entre todos los integrantes de una comunidad. Los bienes de calidad intelectual son abstractos, dinámicos y tienen la capacidad de traducirse constantemente hacia nuevos formatos y soportes" Vercelli, Ariel (2009) *Repensando los bienes intelectuales comunes*; Buenos Aires. Pág. 38.

cos de regulación en los que actualmente se inscriben esos bienes y cómo desde el Copyleft se proponen otras maneras de interpretarlos y socializarlos. Es importante aclarar que esta tesis no tiene un carácter jurídico, por lo que estos puntos son mencionados como marco de referencia y contextualización, ya que no es objetivo de este trabajo discutir sobre estas estructuras jurídicas desde una mirada del Derecho, sino poner en discusión, desde una mirada comunicacional, otras posibilidades de producción y distribución de las producciones artísticas y, fundamentalmente, analizar los modos de organización y gestión que proponen los artistas que se inscriben en el Copyleft.

Es importante comenzar estableciendo algunas diferencias entre lo que se designa como Derecho de Autor y el Copyright:

> "Dentro del Derecho de autor coexisten dos sistemas jurídicos: el de origen anglosajón o de common law, que tiene como centro el derecho de copia y en el que los derechos de autor se denominan copyright, y el sistema latino o de tradición continental europea —basado en el derecho romano o romanogermánico—, nacido de los decretos franceses, mucho más cercano en sus orígenes a los derechos personales."[59]

Por su parte, el Derecho de Autor comprende, en relación a los autores, dos tipos de derechos: los morales (o personales) y los patrimoniales. Los derechos personales son descriptos por Vercelli de la siguiente manera:

> "Los derechos personales [morales] de autor son una extensión de la libertad de conciencia y de la libertad de expresión. El primero y más importante es el derecho que tiene todo creador de decidir 'si quiere' o 'no quiere' dar a conocer su obra al público. Este derecho recibe el nombre de derecho personal [o moral] de divulgación de la obra. De este derecho básico y elemental surgen, al menos, otros tres derechos subsidiarios. Así, cuando el autor decide divulgar su obra, además, tiene los derechos de decidir [a] cómo quiere ser reconocido por su producción intelectual [derecho de paternidad de la obra]; cómo será su obra intelectual para la divulgación al público [derecho de integridad de la obra]; y [c] la posibilidad de dejar de divulgar o comunicar públicamente la obra [el derecho de retracto]. Estos derechos personales son amplios, se interpretan a favor de los autores ['in dubio pro autore'] e involucran los intereses de toda la sociedad**."[60]**

Por su parte, los derechos patrimoniales o económicos refieren a:

> "(...) una extensión de las libertades de asociación, empresa y comercio. Son un conjunto de facultades patrimoniales que reconocen los tratados, leyes y normas sociales a los creadores en relación a la explotación económica de sus obras intelectuales. Son el complemento e incentivo a la creatividad de los autores.[61]

59 Álvarez Navarrete, Lillian (2006); *Derecho de ¿autor?. El debate de hoy*; Editorial de Ciencias Sociales; La Habana.

60 Vercelli, Op. Cit. Pág. 45

61 Este es uno de los puntos sobre los que discutirán los artistas y referentes del Copyleft, desde este lugar se sostiene que estos derechos no aseguran ni fomentan la creación y que, por otro lado, el uso de licencias Copyleft sí lo hace al permitir explícitamente la derivación de las obras.

Al igual que los derechos personales, estos derechos económicos son exclusivos del autor y sus derechohabientes. Los derechos patrimoniales están atravesados por procesos de cambio permanentes. Éstos se han ido ajustando a las diferentes formas de explotación económica de las obras (Patterson, 1968). Entre los principales pueden citarse: [a] el derecho de comunicación al público; [b] el derecho de reproducción, [c] el derecho de modificación, transformación o derivación de la obra; [d] el derecho de distribución. Estos derechos son independientes uno de otros y su disponibilidad no se presume"[62]

En las licencias libres y abiertas se entienden los derechos del autor más desde el aspecto moral que desde el aspecto patrimonial, que es el que sustenta mayoritariamente el Copyright. Es importante señalar que los derechos patrimoniales pueden cederse -a herederos, editoriales, distribuidores-,[63] mientras que los derechos morales son inalienables. El Copyright o derecho de copia -perteneciente al Derecho anglosajón- se vincula a los derechos patrimoniales. Por eso, Stallman habla de licencias de Izquierdo de Autor. Los derechos morales del autor comprenden el derecho al reconocimiento de la autoría de la obra y el de preservar la integridad de la obra, es decir que puede oponerse a que se le hagan modificaciones. Las licencias Copyleft, en cambio, permiten esas modificaciones con reconocimiento de la autoría, el autor que utiliza una licencia del tipo Copyleft habilita la posibilidad de derivación de su obra.[64]

John B. Thompson explica de la siguiente manera el por qué del surgimiento del Copyright:

"De ahí que la protección del *copyright*, o los derechos de reproducción, licencia y distribución de un trabajo, tenga un significado crucial para las industrias mediáticas. En relación a sus orígenes y sus principales beneficiarios, el desarrollo de las leyes del *copyright* tuvo menos que ver con la protección de los derechos de autor que con la protección de los intereses de los impresores y los libreros, quienes tenían mucho que perder a causa de la reproducción no autorizada de libros y otros materiales impresos"[65]

---

62 Vercelli, Op. Cit. Pág. 46

63 La Ley 11.723 en su artículo Art. 51. establece que "El autor o sus derechohabientes pueden enajenar o ceder total o parcialmente su obra. Esta enajenación es válida sólo durante el término establecido por la Ley y confiere a su adquirente el derecho a su aprovechamiento económico sin poder alterar su título, forma y contenido."
Disponible en: http://infoleg.mecon.gov.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/texact.htm

64 Respecto a los derechos morales el Convenio de Berna establece: "Independientemente de los derechos patrimoniales del autor, e incluso después de la cesión de estos derechos, el autor conservará el derecho de reivindicar la paternidad de la obra y de oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de la misma o a cualquier atentado a la misma que cause perjuicio a su honor o a su reputación. Los derechos reconocidos al autor en virtud del párrafo 1) serán mantenidos después de su muerte, por lo menos hasta la extinción de sus derechos patrimoniales, y ejercidos por las personas o instituciones a las que la legislación nacional del país en que se reclame la protección reconozca derechos. Sin embargo, los países cuya legislación en vigor en el momento de la ratificación de la presente Acta o de la adhesión a la misma, no contenga disposiciones relativas a la protección después de la muerte del autor de todos los derechos reconocidos en virtud del párrafo 1) anterior, tienen la facultad de establecer que alguno o algunos de esos derechos no serán mantenidos después de la muerte del autor." En Artículo 6bis del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas. Consultado en la página de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI)
http://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/trtdocs_wo001.html

65 Thompson, John B. (1998) "Comunicación y contexto social" en *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*; Paidós; Barcelona. Pág. 39.

El autor señala que esta protección surgió para resguardar los intereses de las industrias mediáticas, los intereses de aquellos que invertían el capital para, por ejemplo, imprimir los libros en una época donde las tecnologías comenzaban a posibilitar la producción en serie. Según señala Thompson, esta protección para libreros e imprenteros ya estaba en vigencia en Inglaterra en el siglo XVI, mientras que la protección de los derechos intelectuales de la obra se estableció recién en el siglo XVIII. Estas decisiones muestran claramente las relaciones de poder que ya en los comienzos de la imprenta se establecían entre industrias y autores.[66] Es a esas relaciones de poder en los modos de distribución del conocimiento y las producciones artísticas a las que se opone la actitud Copyleft.

3. 2. ¿Propiedad? Intelectual

Partimos de entender que los bienes intelectuales tienen un carácter común, pertenecen a la(s) comunidad(es).[67] Sin embargo, una vez que esos bienes se expresan en obras intelectuales se establecen restricciones y regulaciones.

En Argentina la ley que regula la expresión de los bienes intelectuales en obras es la 11.723 sancionada originalmente en 1933; pero desde entonces ha sufrido varias modificaciones. Esta ley es conocida como Ley de Propiedad Intelectual. También en el artículo 17 de la Constitución Nacional que establece que "(...) Todo autor o inventor es propietario exclusivo de su obra, invento o descubrimiento, por el término que le acuerde la ley (...)" se hace referencia a la propiedad de los autores sobre sus obras. Además, Argentina es uno de los Estados que suscriben el Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas.

Como señalábamos antes, el Derecho de Autor rige sobre las formas de expresión, es decir no sobre las ideas, sino sobre las obras que se hacen a partir de ellas y se fijan en algún tipo de soporte (papel, lienzo, cinta magnética, etc). Ideas plasmadas en alguna producción.

De los dos *tipos* de derechos que componen el Derecho de Autor -el derecho moral y el derecho patrimonial- el moral es inalienable, mientras que el patrimonial puede ser transferido. Es en este punto donde entran a jugar las Industrias Culturales, es decir aquéllas encargadas de la distribución y comercialización de las obras intelectuales. Si bien, según el Derecho de Autor estas corporaciones (por ser personas jurídicas y no físicas) no pue-

---

66 "En Inglaterra, la protección de los derechos de propiedad intelectual no quedó formalmente establecida por ley hasta principios del siglo XVIII, sin embargo desde principios del siglo XVI ya existían medidas para la protección del derecho de impresión de libros. Estas medidas procedían de dos fuentes principales: la preocupación por parte de la Corona de suprimir la impresión de materiales heréticos y sediciosos; y la preocupación de los impresores y vendedores de libros para proteger su único y exclusivo derecho a imprimir libros concretos". Thompson, John B. (1998) "Comunicación y contexto social" en *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*; Paidós; Barcelona; nota al pie en la página 39.

67 "Por su calidad los bienes intelectuales tienen todos un carácter común, pueden circular y aprovecharse libremente por todos los miembros de las comunidades. Son parte del capital intelectual que tienen las comunidades a nivel global. Los bienes intelectuales tienen un carácter común puesto que cualquier integrante de una comunidad puede disponer de ellos de forma directa, inmediata y sin mediaciones para cualquier propósito. Este carácter es, justamente, el que mejor define a todos los bienes intelectuales. Ahora bien, como se analizó anteriormente, las leyes específicas aplicables pueden establecer diferentes condiciones, restricciones y regulaciones según si estos bienes intelectuales se expresan en obras, invenciones, marcas u otras formas de expresión" Vercelli, Ariel (2009) *Repensando los bienes intelectuales comunes;* Buenos Aires. Pág. 57.

den ser consideradas autoras de las obras; sí pueden ser titulares de los derechos patrimoniales de esas obras.

> "Una corporación comercial [o cualquier persona jurídica] pasa a ser titular [derivados] de derechos patrimoniales cuando las personas físicas [titulares originarios] les ceden estos derechos, cuando éstas trabajan bajo relación de dependencia, o bien, por una presunción legal sobre la titularidad"[68]

El Derecho de Autor, a diferencia del derecho de propiedad, no es excluyente, ya que tiene *limitaciones*: permite el derecho de copia privada, es decir para usos sin fines de lucro (esta limitación depende de las leyes sobre propiedad intelectual de los distintos países, en Argentina, como decíamos, rige la ley 11.723 que, si bien no se expresa directamente sobre la copia privada, explícitamente penaliza la copia con fines de lucro);[69] establece una duración en años del Derecho de Autor, luego de ese período las obras pasan al Dominio Público; y no se aplica el hecho de la posesión sobre los bienes porque no se los considera escasos y pueden ser utilizados en simultáneo por distintas personas. Sin embargo, estas limitaciones al Derecho de Autor generan tensiones y disputas. Por ejemplo, según explica Vercelli

> "en Argentina existe la figura del dominio público oneroso o pagante. Este instituto elimina en la práctica la riqueza del domino común y desnaturaliza el derecho de autor y derecho de copia exigiendo el pago de un gravamen a favor del Estado Nacional a través del Fondo Nacional de las Artes"[70]

Además, si bien los bienes intelectuales no se consideran escasos, sí pueden serlo en relación a sus soportes, por lo que se le otorga un nuevo matiz a esta limitación a los Derechos de Autor.

Como veíamos, las Industrias Culturales pueden ser titulares de los derechos patrimoniales de las obras, sumado a esto esas obras pueden considerarse escasas en relación a sus soportes y, además, el límite de duración en años de los derechos de los autores (y sus herederos) sobre ellas se extiende cada vez más (según la ley 11.723 los derechos de propiedad continúan en sus derechohabientes luego de 70 años de fallecido el autor. Sin embargo, la primera ley de Propiedad Intelectual establecía este plazo hasta 10 años des-

---

68 Vercelli, Op. Cit, Pág. 51.

Es interesante señalar el aspecto que se refiere al trabajo en relación en el análisis de, por ejemplo, la propiedad de los softwares producidos dentro de empresas que corresponde a la empresa y no a los desarrolladores. Como señala Stallman, éste fue uno de los puntos que lo llevó a plantearse la necesidad de otras formas de protección de las obras intelectuales.

Por ejemplo el artículo 28 de la ley 11.723 expresa: "Los artículos no firmados, colaboraciones anónimas, reportajes, dibujos, grabados o informaciones en general que tengan un carácter original y propio, publicados por un diario, revista u otras publicaciones periódicas por haber sido adquiridos u obtenidos por éste o por una agencia de informaciones con carácter de exclusividad, serán considerados como de propiedad del diario, revista, u otras publicaciones periódicas, o de la agencia."

69 "Art. 72 bis. — Será reprimido con prisión de un mes a seis años: a) El que con fin de lucro reproduzca un fonograma sin autorización por escrito de su productor o del licenciado del productor; b) El que con el mismo fin facilite la reproducción ilícita mediante el alquiler de discos fonográficos u otros soportes materiales; c) El que reproduzca copias no autorizadas por encargo de terceros mediante un precio; d) El que almacene o exhiba copias ilícitas y no pueda acreditar su origen mediante la factura que lo vincule comercialmente con un productor legítimo; e) El que importe las copias ilegales con miras a su distribución al público" Ley 11.723 - Régimen Legal De La Propiedad Intelectual.

70 Vercelli, Op. Cit. Pág. 54.

pués de la muerte del autor, era la Ley Nº 7092 de 1910),[71] por lo que las obras tardan más en ingresar al Dominio Público. Todos estos puntos son los que, de alguna manera, llevan a los impulsores del Copyleft a discutir con las normativas vigentes. No con el Derecho de Autor como institución en sí misma, sino con estos otros aspectos que se relacionan con los modos en que esos derechos se interpretan y se ponen en práctica. Además, si bien la figura del Dominio Público surge con la idea de proteger el acervo cultural, ha permitido, lamentablemente, que empresas y corporaciones se apropien de obras que estaban en el Dominio Público, las modifiquen sutilmente y restrinjan su circulación. El caso más claro en este sentido, si bien no corresponde a la Argentina, es el de Disney que ha retomado cuentos y personajes de obras de Dominio Público y les ha puesto su marca, con todo lo que esto significa a nivel de patrimonio.

En este sentido, Busaniche considera que

> "dada la naturaleza inmaterial, intangible y no rival de los bienes de los que tratamos aquí, es difícil aplicarles el concepto de propiedad tal como se aplica a bienes tangibles y materiales de naturaleza rival".[72]

Lo que plantea es que las ideas no se agotan por compartirlas y distribuirlas, como sí lo hacen los bienes materiales

> "Si tengo una manzana y te la doy, dejo de tener la manzana, mientras que si tengo una idea y la comparto contigo, los dos la tenemos sin perjuicio para ninguno. A esto nos referimos cuando hablamos de bienes no rivales: a bienes que pueden ser compartidos sin que se consuman o se agoten"[73]

---

71 En la versión de 1933 de la ley 11.723 la extensión de derechos a los herederos era de 30 años: "Art. 5º - La propiedad intelectual corresponde a los autores durante su vida y a sus herederos o derechohabientes, durante treinta años más. En los casos de colaboración debidamente autenticada, este término comenzará a correr desde la muerte del último coautor."

En 1957, en virtud del decreto-ley 12.063/57 se elevó el plazo de protección genérico de 30 a 50 años. Luego, por ley 24.870 (sancionada el 20/8/1997 - Promulgada el 11/9/1998 - En B.O. El 16/9/1997) que modificó la 11.723, la duración de los derechos de los herederos se extendió a 70 años y cambió la forma de contarlo, que sería en vez de la fecha de la muerte del creador, el 1ºde enero del año siguiente del deceso del autor.

En las modificaciones que se hicieron para extender los derechos a 70 años se colocó, además, una cláusula "retroactiva", ya que las obras que se encontraban en dominio público por haber superado el tiempo tras la muerte del autor, volvieron a quedar bajo la propiedad de los derechohabientes al extenderse el plazo. "Las obras que se encontraren bajo el dominio público, sin que hubiesen transcurrido los términos de protección previstos en esta ley, volverán automáticamente al dominio privado, sin perjuicio de los derechos que hubieran adquirido terceros sobre las reproducciones de esas obras hechas durante el lapso en que las mismas estuvieron bajo el dominio público." art. 84 ley 11.723 tras la modificatoria de la ley 24.870.

En 2009 se sancionó la ley 26.570 que agrega el artículo 5 bis a la Ley 11.723, extendiendo los derechos sobre los fonogramas de 50 a 70 años, tanto para los intérpretes como para sus productores y derechohabientes. Este artículo establece, además, que "Los fonogramas e interpretaciones que se encontraren en el dominio público sin que hubieran transcurrido los plazos de protección previstos en esta ley, volverán automáticamente al dominio privado por el plazo que reste, y los terceros deberán cesar cualquier forma de utilización que hubieran realizado durante el lapso en que estuvieron en el dominio público." texto de la ley disponible en:

http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/texact.htm

72 Busaniche, Beatriz (et. al) (2007); *Monopolios artificiales sobre bienes intangibles*; Fundación Vía Libre- Fundación Heinrich Böll - Cono Sur. Capítulo 1: "Cada cosa por su nombre", Pág. 23.

73 Ídem Pág. 23.
En este sentido, Vercelli explica: "Así, por sus características, el derecho de propiedad tiende a generar escasez sobre los bienes materiales [y sus potenciales frutos] y a generar exclusión y concentración de la riqueza material. (...) El derecho de propiedad ha contribuido a que los bienes materiales sean caracterizados como bienes que generan competencia y rivalidad por su posesión o por el aprovechamiento de sus frutos o que, directamente, sean bienes sujetos a relaciones económicas caracterizadas por la escasez" Vercelli, Op. Cit, Pág. 43.

Por esta razón la autora considera a los derechos sobre este tipo de bienes como monopólicos,

> "entregados de forma artificial por un Estado o por algún tipo de marco jurídico internacional sobre aplicaciones o expresiones de ideas, por un plazo generalmente limitado de tiempo, y no de "propiedad" en el sentido clásico del término."[74]

Por eso, prefieren no hablar de propiedad intelectual, ya que esto sería equiparar las ideas a los bienes materiales, cuando la Fundación Vía Libre, junto a otros movimientos y organizaciones, lo que sostiene es que las ideas no se agotan, por lo que no debería regir una propiedad sobre ellas. Esto es interesante al momento de pensar los fundamentos del Copyleft.

En el mismo sentido, Ariel Vercelli explica cómo se dan las tensiones entre la apropiación y la intelectualización de las obras. La apropiación tiende a llevar las obras intelectuales hacia los modos de gestión que tienen los bienes materiales.

> "A través del concepto de "propiedad intelectual" se pretende llevar la regulación de los bienes intelectuales hacia un régimen cercano a la propiedad de los bienes materiales. Puntualmente, se pretenden habilitar medidas tecnológicas de control y exclusión perfecta de los usuarios en relación a las obras intelectuales y, por tanto, a los bienes intelectuales que éstas expresan"[75]

Aplicándoles este concepto de *propiedad intelectual*, las obras y los bienes intelectuales que se expresan en ellas entran a formar parte de marcos de regulación que son propios de aquellos bienes que son limitados y que se agotan con el uso. A esta tensión generada por la idea de propiedad intelectual se suma el problema de que los soportes en los que las obras se distribuyen pueden determinar (y restringir) accesos y usos. Quien controla esos soportes, por ejemplo ciertos desarrolladores de tecnología, pueden limitar la circulación de esas obras.

> "La gestión de las obras intelectuales a través de sus soportes puede volverlas privativas y de acceso restringido tanto para usuarios como para toda la comunidad. Esto afecta los derechos de los usuarios y acerca el derecho de autor y derecho de copia al concepto excluyente de la propiedad intelectual"[76]

El Derecho de Autor y el Copyright (que *protegen* la expresión de las ideas, es decir las ideas plasmadas en alguna producción) constituyen dos concepciones relativas a la relación de los autores y editores con sus obras literarias y artísticas, incluyendo programas de computadoras. Mientras que el Derecho de Autor se funda -como se señalaba antes- en la idea de identidad del autor con la obra, reconoce al autor como creador de la obra y le otorga la protección de la integridad de su creación, esto es que la obra no pueda ser modificada; el Copyright por su parte se vincula a los momentos de difusión y copia de la obra.

---

74 Busaniche, Beatriz (et. al); Op. Cit. Pág. 23.

75 Vercelli, Op. Cit, Pág. 63

76 Vercelli, Op. Cit. Pág. 64

La necesidad de establecer marcos legales para la protección de los autores, editores y distribuidores surge con la imprenta. Esta tecnología revolucionó los modos de producción y, por lo tanto, transformó también las formas de distribución. Los costos que implicaba montar una imprenta llevaron a pedir, por parte de los libreros, algunas condiciones que les otorgaran cierta estabilidad; surgen de este modo los primeros monopolios de las producciones culturales, producciones que antes se habían transmitido de generación en generación sin que hubiera necesidad de registros o pago de derechos. Pero las tecnologías y sus usos transforman los modos de vida y también los contextos legales que vienen a regular esos modos de vida, de modo que la imprenta permitió una mayor distribución y, en cierta forma, un mayor acceso, además de posibilitar preservar de manera escrita el conocimiento que, en muchos casos, sólo circulaba oralmente; pero también, paradójicamente, privatizó ese conocimiento. Limitó los derechos de distribución y copia a algunos sectores que, si bien en un momento pudieron ser muchos y diversos, luego se concentraron y se volvieron monopólicos.[77]

4. Del software libre a la Cultura libre

En muchas oportunidades los conceptos Copyleft y Cultura Libre aparecen asociados y, si bien hay una similitud, también existen diferencias. Mientras que el Copyleft es una herramienta legal[78] que les permite a los autores liberar sus obras con la tranquilidad de que las obras derivadas van a ser libres también; la Cultura libre es un movimiento heterogéneo de autores, realizadores, creadores, pensadores que consideran que la cultura es una construcción colectiva y que, por lo tanto, no debe estar limitada por "todos los derechos reservados".

Entendido de esta manera, es lógico que estos dos conceptos se asocien ya que uno, el Copyleft, es la *herramienta* que garantiza que lo que fue creado desde una concepción de Cultura libre no sea cooptado, apropiado y protegido por derechos restringidos, sino que siga circulando libremente, alimentando el saber colectivo.

En este sentido, Franco Iacomella, entrevistado para esta tesis, explica:

> "El concepto de Cultura libre es bastante difuso por ahora. Existe una serie de movimientos, organizaciones y activistas que emplean el término, muchas veces sin

---

77 Resulta interesante retomar el siguiente párrafo del libro *Monopolios Artificiales sobre los bienes intangibles* que da cuenta de las primeras normas de Copyright para entender cómo se han ido restringiendo las posibilidades de que los bienes intelectuales circulen y se distribuyan. "Así, la primera normativa de Copyright que se conoce en el mundo occidental fue el Estatuto de la Reina Ana en 1710 en Inglaterra. Este estatuto fijaba un monopolio de 14 años tras la publicación, extensible sólo por 14 años más si el autor así lo decidía. Pasado ese tiempo la obra ingresaba al dominio público y por tanto, cualquier otro librero podía reproducirla libremente. La ecuación parecía conveniente para todos. La sociedad tenía más y mejores libros, los libreros mantenían vivo su negocio y la corona tenía la potestad de controlar quién publicaba qué" Busaniche, Beatriz (et. al) (2007); *Monopolios artificiales sobre bienes intangibles*; Fundación Vía Libre- Fundación Heinrich Böll - Cono Sur. Capítulo 1: "Cada cosa por su nombre", Pág. 25.

78 De hecho cuando Stallman crea las licencias GPL, primeras licencias de tipo Copyleft, lo hace pensando en aquellos programadores a los que les gusta compartir con otros; pero a los que no les gusta estar al margen de la ley. De este modo, podrán compartir y usar los programas licenciados con GPL porque la licencia admite esos usos.

referirse a lo mismo. No existe una base clara y definida de consenso, puesto se trata de un movimiento bastante nuevo y muy heterogéneo".[79]

Bajo el concepto de la Cultura libre se encuentran grupos que defienden y luchan por aspectos que, a primera vista, parecerían muy disímiles; sin embargo identificarse con este concepto se relaciona con la manera en que entienden la cultura, no sólo ligada a las producciones artísticas, intelectuales; sino desde una mirada amplia, que comprende las prácticas, las actividades de los sujetos. En este sentido, explica Sebastián Vázquez, miembro del Colectivo La Tribu:

"También nosotros entendemos la cultura libre, no sólo como lo que tradicionalmente se entiende como cultura, que es esto, libros, discos, software, conocimiento académico en el sentido clásico, sino también, las semillas de los pueblos originarios, la lucha contra las patentes, la lucha por la autonomía del cuerpo, las fábricas recuperadas, [...] creemos que la cultura libre puede llegar a ser una especie de gran relato de esta época, que puede juntar un montón de cosas, que el sentido común capitalista separa todo el tiempo, entonces [...] converger entre colectivos con lógicas de trabajo tan diferentes es una apuesta enorme, es un trabajo enorme, pero creemos que ahí está la clave, entender la lógica de trabajo del otro y mixturarla con la nuestra" [80]

Podemos acercarnos a una idea más acabada de lo que los propios colectivos que participan entienden por Cultura libre si tomamos en cuenta el texto de convocatoria al Foro Social Mundial -del que participaron colectivos que promueven la Cultura libre- y que se llevó a cabo en Canoas, Brasil, entre el 25 y el 29 de enero de 2010:

"Entendemos la cultura no sólo como la forma de expresión de las relaciones y sentimientos humanos, sino también como un poderoso instrumento político. El control de su producción y acceso es un elemento esencial para mantener la dominación de los pueblos y la concentración de poder (...) justamente por sus características políticas y sociales, no basta que sólo el producto cultural tenga esas características [liberadoras]. Es necesario que todo el proceso de creación y difusión sea libre, garantizando a los sujetos sociales condiciones suficientes para crear y acceder a todos los bienes culturales. La cultura libre es, así, un importante paso en la construcción de una sociedad libre."[81]

---

79 Franco Iacomella, entrevistado para esta tesis. Desarrollador de GNU, lleva a cabo actividades relacionadas a los medios digitales y nuevas formas artísticas. Fue uno de los impulsores de la página Copyleft Argentina para nuclear artistas que trabajan desde la Cultura libre. Es presidente de Gleducar, comunidad educativa que promueve el uso de materiales libres.

80 Este fragmento corresponde a una entrevista realizada por Rebelion.org a Sebastián Vázquez en el marco del Foro Social Mundial en el que participaron colectivos que promueven la Cultura libre. http://www.rebelion.org/noticia.php?id=99734. Último acceso el 18-7-2012.

81 Colectivos de Cultura Libre de Brasil, Uruguay y Argentina, entre otros, participaron en el Seminario por los 10 años del Foro Social Mundial en Porto Alegre. Este texto es un fragmento del que utilizó el espacio de Convergencia por la Cultura libre como disparador para el debate. En http://www.culturalibre.org.ar/?p=3. Último acceso 28-2-2012. Convergencia por la Cultura libre se define como una "coalición de de personas y organizaciones que bregamos por un acceso democrático, justo y sustentable a la cultura, que consideramos un bien común, y como tal, un elemento esencial para nuestras sociedades." en http://www.culturalibre.org.ar/?page_id=2 Último acceso 28-2-2012. Este espacio está relacionado al Seminario "Copyright/Copyleft. Debates sobre la Cultura libre y el acceso al conocimiento en la era digital" dictado por Beatriz Busaniche en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.

Señalábamos antes que para Stallman y el Proyecto GNU las obras de arte deben gozar de la libertad de ser compartibles. Al permitir el compartir, es decir el distribuir copias, aunque sean exactas, lo que se pone en jaque es el sistema de propiedad y las reglas del mercado; no así los derechos morales de los autores de las obras: autoría e integridad. Sin embargo, los artistas que se inscriben en el Copyleft pretenden ir más allá y posibilitar la derivación porque entienden al arte como Stallman entiende al software: desde la colaboración y la construcción colectiva.

Entonces, es en los principales postulados del Software libre donde reside el origen de lo que, por el momento, vamos a designar como *actitud* del Copyleft y la Cultura libre. Como explicaba Stallman en la entrevista, el Software libre propone cuatro libertades básicas: de ejecución, de estudio, de copia y de distribución. Esto, que surge en el campo de la informática, se traslada al campo artístico con un sentido político claro: la cultura es una creación colectiva y por lo tanto no puede restringirse su circulación.

Ésta es, sin duda, la mirada que une a estos artistas: pensar a los bienes intelectuales como sociales, productos de un contexto, de múltiples influencias; nunca se produce en soledad y nada, precisamente, se crea de la nada. Esto que es una verdad casi de *perogrullo*, se encuentra limitada y contenida por disposiciones legales que frenan esa circulación. Es por esto que el Copyleft surge como una "trampa" legal que pretende volver a colocar el capital cultural en manos de toda la sociedad y no restringir su uso a ciertos grupos o formas de distribución.

En este contexto, son las tecnologías, y las posibilidades diferentes de distribución y circulación que de sus usos se desprenden, las que han permitido *pensar* el Copyleft.

> "La revolución tecnológica ha permitido que los bienes culturales y los conocimientos se independicen de los viejos formatos físicos y que a través de las redes telemáticas se distribuyan en forma potencialmente universal. Y todo a un coste cercano a cero."[82]

Son estos usos los que ponen en discusión y en jaque ciertas reglas de juego que venían sosteniéndose, por lo menos, en cuanto a distribución y, podría decirse, también en cuanto a los procesos de creación. Hoy, las prácticas cotidianas de cualquier usuario promedio de Internet tienen algo de derivación: cuando postean re-editados fragmentos de las películas favoritas, cuando suben a los blogs fotos modificadas o textos a los que les cambian el sentido, están derivando, salvo que el marco legal vigente no considera que esas prácticas sean una expresión de la creatividad, que sean creaciones en sí mismas, sino *piratería* que debe ser perseguida y penada, erradicada.[83] Para la normativa vigente uno

82 AAVV (2006); *Copyleft Manual de uso*; Traficantes de sueños, Madrid; Pág. 13.

83 Mientras escribo esta tesis en EEUU se debate la aplicación de la ley SOPA y la ley PIPA que buscan controlar la circulación de información en Internet e impedir a los usuarios de la red compartir cultura. Leer sobre estos proyectos de ley vuelve a traer a la escena las relaciones de poder y el temor de ciertos sectores en torno a la circulación de información. Como el Gabinete Negro que controlaba la correspondencia postal, como los censores que decidían lo que se imprimía o no, ahora SOPA y PIPA podrían controlar la red. Los poderes siempre le han temido al complot, a la sublevación. Controlar la circulación del saber es y ha sido siempre una manera de mantener el status quo. Pero los grupos subalternos han encontrado la manera de resistir. En esta oportunidad uno de los modos de resistencia fue un apagón de varias páginas de Internet (wikipedia entre ellas) que se llevó a cabo el 18 de enero de 2012.

es un delincuente si baja música de Internet o si compra películas *truchas*.[84] He ahí la brecha entre los usos que se hacen cotidianamente de Internet y las tecnologías y el marco jurídico (y también entre las concepciones institucionalizadas de quiénes son los autores y qué es la creación y las prácticas actuales que, por lo menos, desdibujan esas líneas que parecían tan claramente trazadas). Y es esa distancia la que, en cierta forma, el Copyleft pretende salvar.

> "Todo conocimiento, por nuevo que parezca, no es jamás un "hecho primigenio" totalmente independiente de los que lo han precedido. Se llega a un nuevo conocimiento por reorganizaciones, ajustes, correcciones, adjunciones..."[85]

sostienen Piaget y García en su libro *Psicogénesis e Historia de la Ciencia*, Alcira Argumedo retoma esta idea para argumentar su categoría de matriz de pensamiento teórico-político; una categoría con la que propone pensar el conocimiento, los saberes, desde un lugar diferente a la mirada del paradigma. Esa mirada de matriz piensa al conocimiento como una producción atravesada por los contextos, los lugares, las historias, un conocimiento que es producto de sujetos situados socialmente y no del genio inventivo de algunos individuos *dotados*. Es esta mirada la que aparece en los grupos y colectivos que adhieren al Copyleft y que se opone a la idea individualista de la "invención" que se sustenta en, por ejemplo, las leyes de patentes.

¿Cómo esta idea es retomada por el arte? ¿qué otros sentidos toma? ¿cuál es la lucha que se da desde el campo artístico? son preguntas que atraviesan esta tesis.

Hace 500 años, la imprenta produjo profundas modificaciones en las formas de entender la producción y distribución del conocimiento, provocó una revolución que, en términos de Thompson, fue irreversible,[86] y se generaron normativas para adaptarse a estas modificaciones. En el contexto del surgimiento del capitalismo, la sociedad burguesa y sus modos de organización, el conocimiento se transformó en una mercancía que se vendía y compraba, adquirió un valor que no tenía en sociedades anteriores. Actualmente, 500 años después, Internet y otras tecnologías han producido una transformación que viene a profundizar esos cambios, que viene a facilitar los modos de organización capitalistas digitalizando datos bancarios (digitalizando y transfiriendo por red el dinero), posibilitando el trabajo a distancia y, por lo tanto, la tercerización y la profundización de las desigualdades entre los distintos sectores del globo. Internet es parte de ese proceso del capital, no podemos negarlo, ni ignorarlo; pero, parafraseando a Marx, en todo proceso se engendran las posibilidades de ruptura. Podemos pensar, entonces, que así como la imprenta posibilitó la alfabetización masiva, generó movimientos religiosos opuestos a la iglesia católica y permitió que las iconografías y saberes populares se imprimieran y

---

84 Es muy interesante cómo funciona el mercado que considera ilegal descargar música de Internet, pero al mismo tiempo promociona y vende las tecnologías que posibilitan esos "delitos": celulares, mp3 y hasta programas de edición caseros.

85 Piaget, Jean; García, Rolando (2004); *Psicogénesis e historia de la ciencia*, Siglo XXI Editores, México (décima edición). Pág. 30.

86 Thompson, John B (1998); *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*; Paidós; Barcelona. Pág. 72

distribuyeran (ciertos géneros considerados plebeyos, populares se masificaron gracias a la imprenta); ciertos usos de Internet y de otras tecnologías abren la posibilidad de poner en discusión los modos de entender el conocimiento, su producción, acumulación y, principalmente, su propiedad. *Movimientos* como el de la Cultura libre y el Copyleft intentan transformar el modelo vigente de producción y distribución de los bienes simbólicos y, lo más interesante, es que cada vez son más los artistas y colectivos que se suman a trabajar desde estas concepciones. Quizás lo que los caracteriza es la juventud y el hecho de que aún no gozan de la popularidad y el reconocimiento que, a unos pocos, les otorga el sistema;[87] se suman desde los márgenes intentando transformar ese modelo porque, tal vez, no les interese el reconocimiento que desde esos lugares legitimados puedan obtener, pero lo que seguro no les interesa es pertenecer al modelo de producción y distribución vigente.

Una idea que comenzó con el software se ha desplazado al campo de lo artístico; este traspaso no les quita, sin embargo, lo que tienen en común: la idea de que las ideas nunca son individuales y de que el aporte colectivo mejora la producción del conocimiento.

87 O los circuitos más tradicionales de distribución y comercialización, principalmente los grandes monopolios mediáticos.

CAPÍTULO 4

COPYLEFT EN LA ARGENTINA. ORGANIZACIONES Y PROYECTOS QUE IMPULSAN EL *MOVIMIENTO*

"Los vertiginosos desarrollos en el área de la tecnología informática están impactando fuertemente las formas y los procesos organizacionales y han llevado a abordar formalmente el diseño de las nuevas organizaciones virtuales (...)"

Leonardo Schvarstein, *Diseño de organizaciones, tensiones y paradojas*

1. Breve presentación de algunas de las organizaciones y proyectos que impulsan el Copyleft y la Cultura libre

En Argentina existen diferentes organizaciones y proyectos que suscriben a la idea de la Cultura libre y el Copyleft y, desde sus acciones, promueven el uso de licencias que permiten la derivación, la copia; además contribuyen a visibilizar y fomentar la adopción de, en términos de Lila Pagola,[88] una *actitud Copyleft* que implica una nueva forma de producir, circular y distribuir los bienes simbólicos.

Algunos de estos espacios[89] tienen características que podríamos pensar como más instituidas: se han constituido en ONG (Fundaciones, Asociaciones) con comisiones directivas y miembros, con misiones explicitadas y objetivos definidos en normativas internas, son claramente organizaciones.[90] Siguiendo definiciones de Schvarstein o Lapassade las

88Lila Pagola es artista y docente, impulsa el uso del Software libre en las comunidades artísticas cordobesas. Trabaja con licencias Creative Commons y Copyleft. En el artículo "Efecto copyleft avant la lettre, o cómo explicar el copyleft donde todos lo practicamos" incluido en el libro *Argentina Copyleft: la crisis del modelo de derecho de autor y las prácticas para democratizar la cultura de* Busaniche, Beatriz (et. al); Pagola se refiere a la actitud Copyleft como "una posición política y una voluntad de revisar tanto derechos como responsabilidades de autores y receptores, incluso cuando esto requiera deconstruir la noción de autoría, para que pueda dar cuenta de la compleja dinámica de los procesos creativos, de la génesis de las obras, y de modelos alternativos en la relación autor-receptor" Pág. 40

89 En principio, los denominaré espacios; luego, en un capítulo posterior, daré cuenta de sus especificidades asociativas. Rosa Buenfil Burgos piensa a los espacios como "atravesados por redes de relaciones (*vgr*. culturales, económicas, políticas, sociales, lingüísticas, eróticas, generacionales, nacionales, raciales, religiosas, etc.) que son condiciones para la constitución de los agentes sociales." en Buenfil Burgos, Rosa Nidia (1992); "Análisis de discurso y educación", publicado por el Departamento de Investigaciones Educativas Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional. DIE 26, México.

90 En el Capítulo 6 desarrollo con mayor profundidad las categorías de Institución y Organización.

organizaciones son "colectividades instituidas con miras a objetivos definidos, tales como la producción, la distribución de bienes, la formación de hombres (...)"[91] que preservan ciertos rasgos, que marcan la identidad, y que se materializan a través de estructuras: recursos, relaciones con sus integrantes y con el entorno, propósitos y programas.[92]

Otros de estos ámbitos, en cambio, son proyectos o espacios que se están constituyendo, que aún no se han institucionalizado o que no pretenden hacerlo en los términos de adquirir una organicidad con jerarquías y normas explícitas. Si bien comparten objetivos comunes, la pertenencia es más *flexible* en el sentido de que no hay roles o tareas establecidas. Por último, encontramos que algunos de estos espacios que impulsan la *actitud* Copyleft existen desde hace mucho tiempo -es decir su impulso asociativo no deviene de este aspecto específico- sino que han incorporado a sus objetivos y a su práctica política la lucha por la Cultura libre.

Algunos de los espacios que describiré a continuación, y que identifico como referenciales de la *actitud* Copyleft en Argentina, trabajan la Cultura libre en un sentido amplio, en vínculo con el software, con las leyes de Derecho de Autor y propiedad intelectual que rigen actualmente en el país, en relación con la educación y también con otros movimientos y otras luchas por la propiedad. Otros de los espacios que mencionaré, en cambio, están claramente abocados a los artistas, a nuclearlos, a asesorarlos. Sobre estos espacios (y también sobre las aristas de los espacios más abarcativos que trabajen con artistas) volveré en el transcurso de la tesis ya que uno de los objetivos de este trabajo es analizar las estrategias de organización de los artistas que trabajan desde el Copyleft.

Lo que haré a continuación, entonces, es una presentación de los espacios y proyectos que he identificado como impulsores, con diferentes actividades y propuestas, del Copyleft y la Cultura libre.

a. Fundación Vía Libre

Esta organización surgió en 2000 y, según los mismos miembros explican en su sitio web, tiene como misión trabajar por la libre difusión del conocimiento y el desarrollo sustentable.

> "Creemos que los principios de libertad y solidaridad que deberían ser los ejes del desarrollo de la sociedad moderna; y creemos sobre todo en la fecundidad de los mismos para lograr objetivos sociales, económicos y tecnológicos sustentables en el tiempo".[93]

Desde esta Fundación se desarrollan distintos proyectos vinculados, principalmente, al software libre y al debate por la propiedad intelectual y el Copyright. Uno de los objetivos de la Fundación Vía Libre es:

91 Lapassade, Georges (1985); *Grupos, Organizaciones e Instituciones*; Gedisa, México. Pág. 107.

92 Schvarstein, Leonardo (1998); *Diseño de organizaciones. Tensiones y paradojas*; Paidós; Buenos Aires. Págs 409, 410 y 411.

93 http://www.vialibre.org.ar último acceso el 19-3-2012

> “Trabajar políticamente en el área de nuevas tecnologías, defender los derechos ciudadanos en entornos mediados por tecnologías de información y comunicación, y difundir el uso del software libre y prestar asistencia a quienes deseen utilizarlo, en particular a Pequeñas y Medianas Empresas, Organizaciones No Gubernamentales, Organismos o Dependencias del Estado, Entidades de Bien Público, etc.”[94]

Uno de los principales proyectos que llevó adelante esta Fundación fue MABI -Monopolios Artificiales sobre Bienes Intangibles- que tenía por objetivo discutir y generar estrategias para contrarrestar la acción de los monopolios de bienes intangibles. De este proyecto, en 2007 surge el libro del mismo nombre en el que los autores, entre ellos Beatriz Busaniche, discuten las leyes de Derechos de Autor, patentes y propiedad intelectual.[95]

Esta Fundación ha publicado otros libros (todos liberados bajo una licencia Copyleft, es decir que pueden ser copiados y distribuidos libremente y, si bien se hicieron copias impresas, los títulos están disponibles para descargarse desde la página web) sobre la temática de los monopolios de los bienes intangibles: *Libres de Monopolios sobre el conocimiento y la vida. Hacia una convergencia de movimientos*, surgido de un taller mesoamericano de discusión sobre los procesos de privatización de la vida y el conocimiento que daba continuidad al trabajo del proyecto MABI. El libro fue publicado digitalmente en 2008 y en papel en 2009. Bajo esta misma temática, en 2010 publicaron *Argentina Copyleft. La crisis del modelo de derechos de autor y las prácticas para democratizar la cultura* que fue presentado en la Feria del libro de Frankfurt gracias al apoyo de la Fundación alemana Heinrich Böll, coeditora del libro.[96]

Este título compila artículos de diferentes autores que integran colectivos que trabajan desde y apoyan la *actitud* Copyleft. La importancia de la presentación en la Feria Internacional de Frankfurt radica no sólo en visibilizar el *movimiento* que en Argentina genera el Copyleft, sino principalmente en reforzarlo y darle entidad, reconocimiento. En el marco de esa feria del libro, la Fundación Vía libre puso en discusión la propiedad del conocimiento y los modos de producirlo y distribuirlo; no sólo mediante la presentación de un libro Copyleft sobre el Copyleft; sino también con el armado de un estand en el que exhibían producciones artísticas con licencias libres que los asistentes a la feria podían descargar y copiar. Esta presencia internacional del *movimiento* de Copyleft de Argentina es interesante, especialmente si se toma en cuenta que las ferias del libro muchas veces expresan las miradas más *ortodoxas* respecto a la *propiedad* intelectual y al Copyright.[97]

Además de las temáticas que buscan debatir con las leyes de propiedad intelectual y Copyright, la Fundación Vía Libre también ha publicado trabajos referidos a sus proyectos de software libre y derechos ciudadanos en relación a los usos de las tecnologías. Aparece

---

94 http://www.vialibre.org.ar último acceso el 19-3-2012

95 Discusión que fue trabajada en el Capítulo anterior.

96 El libro se editó también en alemán.

97 Por ejemplo, otro de los espacios desde los que se sustenta el Copyleft –o en el cual se realizan actividades Copyleft- es la Feria del Libro Independiente y (A) que surge como oposición a la Feria del Libro que organiza la Fundación El Libro, entidad integrada por asociaciones como la CAL (Cámara Argentina del Libro) y la CAP (Cámara Argentina de Publicaciones). Espacio que describiré a continuación.

así, nuevamente, el vínculo con el Software libre que impulsa otras actividades en torno al debate por el conocimiento y la Cultura libre.

b. F.L.I.A- Feria del Libro Independiente y (A)

A la Feria del Libro Independiente y (A) es complejo definirla desde el lugar de impulsora del Copyleft ya que no sería correcto decir que todos aquellos que participan del espacio conocen y se referencian con lo que, hasta ahora, hemos definido como una *actitud* Copyleft. Sin embargo, es posible decir que el *espíritu* de estas Ferias del Libro es similar al del Copyleft en cuanto a ideas políticas de la distribución y circulación de los bienes simbólicos y en cuanto a principios nucleantes de lo que este espacio es. Además, sin dudas, sí forma parte del movimiento más amplio y heterogéneo que hemos definido como Cultura libre.

La F.L.I.A es -o son porque hay tantas F.L.I.A.s como lugares donde se desarrolla[98]- un espacio de circulación y distribución de distintos tipos de obras (libros, cuadros, música) que se enfrenta con los modos de distribución y circulación habituales y también con las formas de gestión más convencionales. Ya en su nombre indica que es independiente y, además, autogestiva y alternativa (esa A colocada entre paréntesis invoca diferentes referencias: su alternatividad, su autogestionamiento) Se organiza en asambleas abiertas a la participación y se lleva a cabo en espacios en conflicto -fábricas recuperadas, asambleas barriales, centros culturales independientes- no está centralizada, sino que se federaliza y se concreta en distintos espacios y territorios por iniciativa de aquellos mismos "puesteros" que han formado parte de otras F.L.I.A.s. Tienen dos principios básicos que respetan: gratuidad en el ingreso y libertad de puestos. Tampoco aceptan auspicios, ni del Estado ni de empresas privadas.

Pablo Strucchi, miembro de la Editorial El Asunto y uno de los impulsores de la(s) F.L.I.A.(s) cuenta el origen de esta Feria del Libro Independiente y (A) como oposición a la Feria del libro organizada por la Fundación El Libro.

> "Desde el año 1996 la gente de Maldita Ginebra[99] realiza la Contraferia del libro, para esto van con un megáfono y una mesita a la puerta de la feria y allí denuncian a viva voz las características del evento que consideran (y muchos de nosotros también) un comercio del libro más que una feria. Se cuestiona desde el pago de una entrada, las restricciones para tener un estand, el costo de los libros, hasta el hecho de que se haga en la rural donde un salón se llama Martínez de Hoz. Este tipo de protesta llevó a que siempre caiga la policía y los saque, por lo que el desgaste hizo que en los años 2004 y 2005 se haga una pequeña y emotiva representación del evento en el ciclo literario Maldita Ginebra (...) El primer domingo de la contraferia fuimos con nuestros libros y caballetes a la puerta de la feria del libro y por primera vez, Charpentier mediante, se logró que la policía no saque a los puestos, los domingos íbamos a la contraferia y los martes nos reuníamos en La Tribu, así nos fuimos dando cuenta de que no queríamos hacer solamente una contraferia sino una feria. A partir de ese momento todos los martes hubo

98 Existen F.L.I.A.s, además de en la ciudad de Buenos Aires, en La Plata, Rosario, Chaco, Misiones, Mar del Plata, Bahía Blanca, Neuquén, Santa Fe. También se ha extendido la F.L.I.A a Chile y a Colombia.

99 Maldita Ginebra es un ciclo de poesía en el Abasto.

> reuniones en el espacio La Tribu en donde fueron sumándose grupos e individuos para organizar la primera feria del libro independiente en el Sexto kultural, todo lo demás está por verse…"[100]

Como señala Pablo Strucchi, la primera F.L.I.A se realizó en mayo de 2006 en el Centro Sexto Kultural. Luego siguieron muchas más, durante 2006 se realizaron tres F.L.I.A.S en total; en 2007 también se hicieron tres y tres en 2008. A partir de 2009 comenzaron a federalizarse; es decir que más allá de continuar con la F.L.I.A en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, también empezaron a hacerse en La Plata, Mar del Plata, Rosario, Chaco, Misiones, Neuquén.

Podemos decir, entonces, que si bien la F.L.I.A surge como una contraferia; luego alcanza una identidad que va más allá de la oposición y se constituye en un espacio de proposición de un nuevo modelo de circulación cultural.

> "La F.L.I.A no es una feria del libro para vender solamente, la idea es intercambiar libros, intercambiar maneras de trabajar, intercambiar conocimiento en algún sentido y que eso sea libre, libre antes que nada; que cualquiera pueda formar parte, que cualquiera pueda, sea o no escritor, agarrar un fragmento y decir "esto lo quiero poner en la tapa de mi disco, me gustó"… no sé un verso, una canción. Es derivativo a todas las artes incluso, a todas las artes que por historia han ido adquiriendo el Derecho de Autor, el Derecho de Propiedad Intelectual, que no es más que un derecho comercial, en cierto sentido. Y como lo que queremos no es repetir la lógica del mercado, la lógica del comercio, apoyamos este tipo de iniciativas"[101]

Esta explicación de lo que es la F.L.I.A que da Matías Massarella -miembro de Ediciones Morosophos, una editorial independiente de La Plata- da cuenta de esta idea de una Cultura libre similar a la que se sustenta desde la *actitud* Copyleft. Si bien no todos los que participan del espacio de la F.L.I.A utilizan el Copyleft como herramienta legal para licenciar sus obras; sí comparten una idea de distribución de lo cultural que surge, como señalábamos, en oposición a una Feria del Libro tradicional; pero que va encontrando sus identidades, sus localías, sus miradas.

> "(…) en la F.L.I.A lo que se ve es que espontáneamente quizás por una cuestión de decir el Copyright no o cómo se produce cultura en el sistema hegemónico, por decirlo de alguna manera, no es al que yo adhiero, entonces trabajo desde una lógica diferente, entonces licencio mi obra desde esa misma lógica. Que es lo que ocurre, no hay una fórmula, por eso para mí acá (en la F.L.I.A) vas a encontrar muy pocos libros que licencien con Creative Commons, en cambio vas a encontrar muchísima diversidad en relación a cómo expresan los autores la distribución, más pensando que si los autores no la autodistribuyen es muy difícil que te tomen librerías, que te tomen espacios comerciales tradicionales; por eso la Feria del Libro Independiente tiene como tanta potencia, es tan fértil. Como investigadora yo puedo ver, en términos de lo que ocurre en la producción de los libros, que

---

100 Texto escrito por Pablo Strucchi para la página de la Editorial El Asunto http://www.elasunto.com.ar/flia/feria%20del%20libro.htm Úl timo acceso 31-3-2012. Pablo Strucchi es escritor y pintor. Impulsor de la editorial)elasunto(y de la F.L.I.A.

101 Matías Massarella, miembro de Ediciones Morosophos e integrante de la organización de la F.L.I.A La Plata. Entrevistado para esta tesis el 21 de noviembre de 2009 en el marco de la 2da F.L.I.A de La Plata.

> lo que está pasando por debajo o las preguntas que se hacen los escritores, quizás no conscientemente, tienen que ver con que la distribución, y cómo debería ser esa distribución, más democrática, horizontal, la plasman en sus obras."[102]

Es en esto que plantea Marilina Winik donde radica el espesor de este espacio como impulsor del *movimiento* de la Cultura libre, como espacio de disputa y tensión con los modos tradicionales de gestionar lo cultural. Desde la autoproclamación como espacio independiente y autogestivo; desde su conciencia de lugar alternativo, los participantes de la(s) F.L.I.A(s) están dando cuenta de su posición en el debate por los modos de producción, circulación y distribución de la cultura y no sólo se establecen como "contra", sino que proponen otros modos de gestionar lo cultural.

Por todo esto, considero central ubicar a la(s) F.L.I.A(s) como uno de los proyectos que trabajan, avalan y contribuyen a visibilizar la *actitud* Copyleft y el *movimiento* de la Cultura libre. Y esta decisión va más allá de entender que sus primeros impulsores trabajan desde y son referentes del Copyleft,[103] y más allá también de pensar a la F.L.I.A como un lugar en el que el Copyleft puede visualizarse en charlas y seminarios. La *actitud* Copyleft, el *movimiento* de la Cultura libre no es algo que ocurra en los márgenes de la(s) F.L.I.A(s), es algo que constituye al espacio, que le da identidad, ya que, muchas veces sin darse cuenta, los artistas que participan de estos espacios liberan sus obras permitiendo la copia y la derivación (aunque no lo hagan de manera *formal*, es decir explicitando que tienen, por ejemplo, licencia Copyleft o Creative Commons); comparten, intercambian y entienden a la cultura desde un lugar de libre circulación y construcción colectiva.

> "Te esperamos para compartir la cultura libre y el crecimiento colectivo"[104]

c. Colectivo La Tribu

La Tribu surge en 1989 como una radio comunitaria; es decir que, dentro de la clasificación que realicé al comienzo, el impulso asociativo de La Tribu no deviene del aspecto específico del apoyo a la *actitud* Copyleft; pero como los mismos miembros señalan, la lucha por la Cultura libre es parte de otras luchas y La Tribu intenta juntar esas experiencias y esas reivindicaciones en las que encuentra puntos comunes. Por eso, en los más de 20 años de existencia, ha ampliado sus proyectos y actividades y se ha consolidado como un colectivo de comunicación alternativa que promueve la capacitación y la producción libres. Es integrante de AMARC -Asociación Mundial de Radios Comunitarias- y de ALER -Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica.

---

102 Entrevista realizada para esta tesis a Marilina Winik el 1°de mayo de 2010 en el marco de la 13° F.L.I.A que se hizo en el estacionamiento recuperado de Sociales de la UBA. Winik es miembro de la editorial El Asunto y una de las impulsoras de la F.L.I.A.

103 Por ejemplo, como señalábamos al citar las entrevistas a Pablo Strucchi y a Marilina Winik, la editorial El Asunto, integrada por algunos de los escritores y editores que decidieron organizarse en ferias independientes, libera sus publicaciones con licencias de tipo Copyleft o licencias abiertas.

104 Así cierra la suerte de manifiesto que se armó a partir de los distintos textos publicados en los blogs de las diferentes F.L.I.A.s. Consultado en http://feriadellibroindependiente.blogspot.com.ar/2010/11/las-flias-dicen-esto.html Último acceso el 2-4-2012.

Uno de los objetivos del Colectivo La Tribu es que haya más emisores, por eso promueven la generación de otras radios alternativas: "Apagá La Tribu y hacé tu radio" o "Cada nuevo emisor es un ataque a la concentración de medios" son algunas de las consignas que permiten comprender esta vocación de generar redes comunitarias de comunicación. Se definen, además, como "La Tribu. Radio sin oyentes" lo que puede leerse no sólo como invitación a crear otros espacios de difusión barriales, anclados en un territorio; sino también pensando al espacio como una construcción colectiva, colaborativa, un proyecto que no tiene "ni dueños ni patrones".

> "La Tribu nació y vive como un espacio que dice "no". No queremos desigualdades, no queremos oyentes, no queremos mercancías, no queremos jerarquías y no queremos "disciplinamientos". La Tribu es un proyecto político en tanto entendemos la política como toda acción que se produce en un espacio en donde se juega la reproducción o la transformación de las relaciones de dominación y de desigualdad. Por lo tanto, no concebimos la radio como un altoparlante, como una simple herramienta de distribución de discursos. La radio no es para nosotros un micrófono por el que unos hablan y otros escuchan, porque ahí también, así también, se reproduce una desigualdad. Si la comunicación es diálogo, la radio no puede negar la posibilidad de las respuestas, la radio no puede convertirse en canal de distribución de un discurso, de un sonido, cerrado, opaco y de intenciones ocultas. Por eso, decimos que no queremos oyentes y por eso decimos "Apagá La Tribu y hacé tu radio".
> (...) El horizonte de La Tribu, como proyecto en su dimensión comunicacional, es la constitución colectiva de un gran relato construido de lenguajes, preguntas, intentos de respuestas, identidades, voces diferentes pero articulados. Nuestra programación radiofónica es, sobre todo, una manera de ver el mundo, de iluminar algunas partes de nuestra cotidianeidad que parecen naturales, en la que la manera de enunciar, de interrogar y de contar es también una búsqueda"[105]

Así explica el colectivo qué es La Tribu, qué entienden por una radio alternativa y cuál es el rol de ese proyecto que encararon cuando, según ellos mismos relatan, algunos teóricos hablaban del fin de la historia y del fin de los relatos en plural en pos de un único relato, el del capitalismo. En ese contexto -y en este contexto- La Tribu es el proyecto que da cuenta, luego de más de 20 años de existencia, que esos otros relatos no habían muerto y que podían encontrar otros espacios para narrarse, para hacerse oír.

Es por esto que el Colectivo La Tribu no es simplemente una radio es un proyecto que articula medios/comunicación/cultura. Y es en el marco de este proyecto político comunicacional que desde 2008 en su sede de la calle Lambaré se desarrolla una vez al año la Fábrica de Fallas, el Festival de Cultura libre y Copyleft. Este festival reúne a distintos grupos y movimientos que van desde militantes del Software libre hasta representantes de pueblos originarios que luchan por la tierra. Esta participación que, en principio parecería heterogénea, según sus organizadores tiene unicidad en la lucha contra la propiedad privada material e intelectual:

---

105 "Apagá la tribu y hacé tu radio", Colectivo La Tribu, 20 de febrero de 2007.
En http://www.vivalaradio.org/comunicacion-alternativa/radios/la-tribu.html Último acceso el 2-4-2012

> “Discute muchas cosas Fábrica de Fallas: la propiedad privada, la propiedad intelectual; pero la idea básica es juntar mundos o experiencias o militancias que el sentido común del sistema capitalista se obstina en separar como por ejemplo la lucha de los mapuches por la tierra, el movimiento campesino, el software libre, los anarquistas, la lucha por el derecho al aborto seguro y gratuito. El sentido común dice ¿qué tienen que ver todas esas luchas? Para la Fábrica de Fallas, para La Tribu, para nosotros, tienen que ver en que son diferentes frentes de una misma gran lucha, de una gran resistencia y, básicamente, que si no nos juntamos y vemos qué colores comunes tenemos entre las distintas personas que accionan para que el mundo cambie, nos van a ganar. Básicamente se trata de unir mundos, mixturar, juntar esas luchas y ver qué nuevo surge de eso.”[106]

Además de organizar este Festival (sobre el que se trabajará en un capítulo posterior) que se compone de estands, charlas con distintos referentes e intervenciones de diferentes artistas que trabajan desde la *actitud* Copyleft; los miembros de este colectivo participan activamente en la difusión de la *actitud* Copyleft y la Cultura libre y adhieren a los principios del trabajo colaborativo y el conocimiento como construcción colectiva en todas las actividades que realizan.[107]

d. Gleducar (Comunidad educativa libre)

Es una comunidad de docentes, estudiantes, técnicos y activistas vinculados a la educación y al software libre agrupados como organización civil sin fines de lucro. Se define como un proyecto educativo libre que piensa que la enseñanza se sustenta en la construcción colaborativa del conocimiento y se organiza a partir de compartir recursos y experiencias educativas de forma libre. Desde 2002 desarrollan propuestas vinculadas a la Cultura libre, el Software libre y el uso significativo de tecnologías en los espacios educativos.

A través de una wiki, la GleduWiki, proponen a la comunidad educativa crear, compartir, distribuir y mejorar los recursos educativos ofrecidos libre y abiertamente para que cualquiera los pueda usar. También impulsan el uso de Software libre, hardware libre y formatos de archivo abiertos en educación; generan espacios de discusión y debate acerca de los alcances de la Propiedad Intelectual y difunden las ideas del Copyleft.

Dentro de este marco de ideas, Gleducar lleva adelante distintos proyectos, entre ellos se encuentran:

---

106 Sebastián Vázquez, miembro del colectivo La Tribu, entrevistado para esta tesis en el marco de la 2da Fábrica de Fallas el 22 de noviembre de 2009.

107 Sus sitios web están hechos con software libre o en servidores libres como Wordpress en el caso de los blogs y recomiendan usar Mozilla Fire Fox para la navegación de sus sitios; los textos de divulgación que escriben están liberados bajo una licencia Creative Commons, éstos son sólo mínimos ejemplos del compromiso del colectivo por la Cultura libre. Además, durante los viernes de enero de 2011 de 17 a 18 hs salió al aire por FM La Tribu un programa especial destinado a la temática de la Cultura libre y el Copyleft. En su página tienen un espacio dedicado a la Cultura libre en el que promocionan las Fábricas de Fallas.

A la Fábrica de Fallas asisten artistas y referentes del movimiento de la Cultura libre de distintas partes del país, más allá de que se realice en la ciudad de Buenos Aires es un espacio que nuclea a los impulsores de proyectos y experiencias que se inscriben en el Copyleft.

- Sembrando libertad, que propone difundir la Cultura libre a través de publicaciones, tanto en papel como en digital que se distribuyen en las escuelas.
- Proyecto 3 cuyo objetivo es entregar a las escuelas y bibliotecas computadoras recicladas con Software libre y con un plan de trabajo para lo que llaman un cambio de paradigma en el uso, adquisición y generación de tecnología.
- Mi primer robot 2.0 que busca incorporar en las escuelas conocimientos acerca de robótica y electrónica libres. Este proyecto reúne a expertos, pero también a docentes que están haciendo sus primeros pasos en el tema.
- Escuelas libres, un proyecto web que busca acercar alternativas libres a la práctica docente. El sitio web concentra las principales noticias en el campo de la Educación Libre y software libre para usos educativos.
- Cd de actividades con Software libre, este proyecto se desarrolló en 2004 para la colección de Educ.ar y contiene actividades para que los docentes empleen Software libre en sus clases.
- ArgenClic, con este proyecto pretenden formar una red Latinoamérica de colaboración e intercambio entre docentes y estudiantes para facilitar y promover el uso de las tecnologías en las escuelas, desde una perspectiva cooperativa y solidaria.[108]
- La Educación Prohibida, es un proyecto de largometraje en el que se emplea la estrategia de financiamiento del crowdfunding.[109] El objetivo principal es dar cuenta de otros modos de enseñar a partir de una investigación sobre metodologías, teorías, enfoques pedagógicos e instituciones educativas. Además, esta película, que se estrenará en agosto de 2012, tiene licencia Copyleft y se fomenta su libre distribución y modificación. Uno de los aspectos más interesantes que propone la "Educación Prohibida" es que fue pensada con una lógica de código abierto ya que, una vez estrenada, se subirán a la página web las entrevistas completas para que otros puedan reutilizarlas. Es decir que no sólo la película estará disponible para derivar, sino también los materiales que la componen. En una entrevista realizada para esta tesis, el director de la película, Germán Doin explicó que la decisión de utilizar una licencia abierta se debió a dar "la posibilidad de que cualquier persona pueda acceder a la película, verla, compartirla y reinterpretarla sin estar fuera de la ley."

De este modo, Gleducar apoya la difusión y la consolidación de una actitud Copyleft en educación promoviendo la socialización del conocimiento, la producción de materiales libres y el uso de Software libre.

e. Wikimedia Argentina

Wikimedia Argentina es una asociación civil sin fines de lucro fundada en 2007 en la ciudad de Buenos Aires, reconocida a nivel internacional como capítulo local de la Fundación

108 Estos proyectos se pueden consultar y profundizar en http://www.gleducar.org.ar/proyectos/ Último acceso 5-4-2012

109 El crowdfunding es una estrategia de financiamiento colectivo; las personas u organizaciones colaboran con una suma pequeña de dinero y se convierten, de esa manera, en productores del proyecto que están financiando. Por lo general se utilizan las redes sociales para solicitar esas contribuciones.

Wikimedia, organización radicada en los EE.UU. que sostiene proyectos de construcción colaborativa como Wikipedia, Wikimedia Commons, Wikinoticias, Wikisources, entre otros. Si bien en la página de Wikimedia se aclara que "Wikimedia Argentina es una entidad jurídica y financieramente independiente de la Fundación Wikimedia. No representa legalmente a la Fundación, no aloja los proyectos ni tiene derecho alguno de edición o de autor sobre ellos"[110] esto se debe a que los capítulos de Wikimedia "son asociaciones independientes sin control legal o responsabilidad por los sitios web de la Fundación Wikimedia o viceversa",[111] según lo expresa la propia Fundación Wikimedia. Sin embargo, estos capítulos comparten los objetivos de la Fundación y promueven sus acciones en cada región geográfica en que se establecen.

Entre las actividades que ha desarrollado Wikimedia Argentina se destacan: la realización de charlas y talleres para difundir los proyectos de Wikimedia, la elaboración de una versión en CD o soporte digital de Wikipedia para uso con fines educativos, el trabajo sobre versiones impresas del contenido de los proyectos Wikimedia. También participaron, junto a la Fundación Vía Libre, en la Feria del libro de Frankfurt en representación del *movimiento* de Cultura libre argentino.[112]

Teniendo en cuenta las actividades que realiza y los objetivos que las promueven, podemos decir que lo que une a la *actitud* Copyleft con Wikimedia es la idea del conocimiento que profesan y la manera en que contribuyen a su *creación*, en el sentido de que las wikis son plataformas colaborativas que pueden ser editadas por distintos usuarios. Además, entre los objetivos que expresa Wikimedia Argentina se encuentra el de difundir el contenido libre o información libre, entendiéndolo como cualquier obra funcional, de arte u otro contenido creativo que no posee restricciones legales significativas en relación a derecho de uso redistribución y creación de versiones modificadas o derivadas por parte de terceros.

f. Página de Copyleft Argentina

Copyleft Argentina es un sitio web que busca reunir a los artistas argentinos que trabajan desde la *actitud* Copyleft. En términos de Franco Iacomella, uno de los impulsores de esta web:

> "Copyleft Argentina nació hace varios años, a partir del interés de varios artistas de Capital, Rosario y Córdoba, con la idea de dar mayor visibilidad a la obras de diversos artistas que liberan sus obras. No es un espacio que busque concentrar o englobar todas las expresiones o representar a los artistas. La idea era, sencillamente, un espacio para dar a conocer las actividades de estos artistas o colectivos y también dar información sobre cómo liberar su obra a los interesados"[113]

110 Página de Wikimedia Argentina http://www.wikimedia.org.ar/acercade Último acceso 5-4-2012

111 Página de Wikimedia Foundation http://wikimediafoundation.org.es.mk.gd/wiki/Local_chapters Último acceso 5-4-2012

112 En http://wiki.wikimedia.org.ar/wiki/Portada

113 Entrevista realizada para esta tesis a Franco Iacomella el 8 de enero de 2010.

Tal como lo explica Iacomella, uno de los objetivos principales, además de dar visibilidad a las obras de los artistas que trabajan con licencias libres o abiertas, es brindar información sobre cómo liberar las obras y cómo trabajar desde una *actitud* Copyleft, es decir hacer crecer la *comunidad* de artistas que trabajan desde esta concepción de lo cultural.

Entre las fundamentaciones que se consignan en el sitio se destaca la idea de generar un espacio comunitario, desde una idea de comunidad que se repetirá en muchos de los proyectos que apoyan la *actitud* Copyleft: una comunidad no situada en un lugar geográfico fijo, sino dispersa; pero con un sentido de pertenencia en relación a una idea, la de la construcción colectiva del conocimiento. Esta idea de comunidad proviene, también, del Software libre modificado y mejorado por los usuarios que, en esa práctica de transformar el software, integran una comunidad.

En este sentido, en la página de Copyleft Argentina se explica que se constituyen en un espacio sin dueños ni representantes, un espacio abierto a la transformación de los usuarios, los artistas que trabajan sus obras desde la *actitud* Copyleft.

> "Copyleft Argentina pretende ser un espacio de encuentro entre las distintas manifestaciones artísticas que tengan como metodología de producción-distribución al Copyleft. Este es un espacio sin dueños ni representantes. Cualquier artista está invitado y puede publicar en el sitio, sumarse a la comunidad y cambiar la mecánica del sitio. Lo que buscamos es difundir y dar a conocer nuevas prácticas artísticas que piensan nuevas relaciones entre la producción, la propiedad, la autoría y la distribución. Hay varias formas concretas de acercarse a este espacio, pero sin dudas lo más importante es que hagas tu propio espacio, tu propio proyecto. Cualquier manifestación artística liberada es bienvenida."[114]

Además del sitio web, existe una lista de correos a través de la cual, mediante suscripción previa, se pueden realizar consultas sobre modos de licenciamiento y de trabajo que son respondidas por cualquier miembro de la *comunidad*. La página tiene, además, un espacio donde se publican artículos y links a las páginas de artistas que trabajan desde el Copyleft. Si bien el sitio web no tiene una actualización permanente y, a veces, da la sensación de que ha dejado de estar activo; la lista de correos tiene una actividad interesante y algunos de los artistas que he entrevistado para esta tesis explican que han entrado en contacto con la *actitud* Copyleft a partir de respuestas brindadas en este espacio.

Es interesante, y lo retomaremos más adelante en esta tesis, cómo un espacio en Internet se puede transformar (o al menos pretender transformarse) en un espacio comunitario, de pertenencia y participación. Es la idea del wiki llevada a un punto mayor, ya que no sólo se pretende compartir información, sino ser también un espacio nucleante de las actividades que se desarrollan, muchas veces, en el ámbito de lo *offline*.[115] Además, el objetivo de esta página es, justamente, nuclear a los artistas; más allá de que esta pretensión

---

114 En http://www.copyleft.org.ar/?page_id=14 Último acceso 22-5-2012

115 Como ya señalé en el capítulo 1, tomo este concepto de Rosalía Winocur que habla de una interrelación entre lo *online* y lo *offline*, entendiendo por *online* lo que ocurre en el espacio de Internet y por *offline* aquello que ocurre en el espacio físico. Winocur, Rosalía; "Internet en la vida cotidiana de los Jóvenes" en Revista Mexicana de Sociología 68, número 3, Universidad Autónoma de México – Instituto de investigaciones Sociales, México, 2006.

no logre cumplirse con la determinación con la que se lo propone, sí es un indicador de los modos en los que buscan organizarse los artistas que se inscriben en el Copyleft.

Es importante aclarar que en este capítulo lo enuncio como uno de los espacios de referencia, apoyo y construcción de la *actitud* Copyleft porque la idea es realizar una introducción a este *movimiento* en Argentina y a las *organizaciones* que lo impulsan. En un capítulo posterior de la tesis se retomará el sitio pensándolo centralmente desde los modos de organización que propone.[116]

g. Proyecto Nómade

Se define como una interfaz entre Software libre y artistas, surgió en Córdoba apoyada por el grupo de Linux de esa ciudad con el objetivo de ayudar y capacitar en el uso del Software libre a los artistas que adscribían a la idea de Cultura libre.

> "Proyecto Nómade apareció en 2005 con un grupo de artistas que veníamos sobre todo de las artes visuales y que, en un primer momento, la idea era que encontrábamos que había alguna especie de afinidad con el movimiento del Software libre entre estos artistas pero con muchas dificultades para usarlo. Es decir, como una especie de incoherencia entre lo que se decía o con el discurso con el que se acordaba; pero con dificultad para pasarlo a la práctica. Entonces, en ese momento, tratamos de identificar si ese problema tenía que ver con cuestiones técnicas, pensando que por ahí había una parte del problema y generar una especie de plataforma, que es lo que nosotros llamamos la interfaz entre software libre y artistas, como para ver si facilitando las condiciones de acceso técnicas, que en aquel momento eran un poquito más complicadas de lo que son ahora, se podía hacer desaparecer esa especie de incoherencia entre la teoría y la práctica"[117]

Según explica Lila Pagola la idea de Proyecto Nómade surge, justamente, para integrar dos aspectos centrales en lo que reconocemos como *actitud* Copyleft: el uso del Software libre para el desarrollo de producciones artísticas libres. La incoherencia a la que se refiere Pagola es al uso de softwares privativos para la producción de obras que van a ser licenciadas con Copyleft. Claro que esta interfaz no sólo intenta que los artistas que la integran utilicen Software libre, sino que también pretende concientizar respecto del licenciamiento de las obras con Copyleft; por lo tanto, es un doble interés el que promueve en relación a la Cultura libre.

Es interesante señalar cómo se refieren a los artistas, es decir cómo Proyecto Nómade los define, definiéndose de este modo a sí mismo como espacio que busca integrarlos: dice que son "libres pero no puros", de esto se desprende una postura claramente política en torno a la producción y circulación de la cultura que entiende que no hay pureza,

---

116 En España hay un ejemplo similar, ya que se constituyó una Fundación Copyleft que tiene como objetivo asesorar y nuclear proyectos licenciados con Copyleft en arte y ciencia. Es impulsada por dos abogados, un músico y un informático. http://fundacioncopyleft.org/es

117 Entrevista a Lila Pagola realizada para esta tesis en el marco de la 3º Fábrica de Fallas, el 28 de noviembre de 2010.

sino que siempre hay posicionamientos, miradas desde las que se piensa y se practica el arte. Ya en su nombre invoca una transformación, ser nómades, migrar, moverse desde las prácticas marcadas por el software privativo del mercado hacia prácticas libres, de colaboración y producción colectiva.

Sin duda, este es otro espacio que reconozco como impulsor y visibilizador del Copyleft y la Cultura libre en Argentina y sobre el que retomaré el análisis en un próximo capítulo.

En Argentina existen también distintas organizaciones y comunidades de promotores del Software libre como Solar (Software libre Argentina) y Usla (Usuarios de Software libre Argentina) que están vinculados a los espacios, ONGs y proyectos que he descripto en este apartado. No me he detenido en estos grupos porque, si bien están claramente vinculados a la temática del Copyleft y la Cultura libre, no son el objeto principal de mi análisis en este trabajo, ya que más que indagar acerca del Software libre, lo que me propongo es analizar cómo una forma de producción y distribución que surge del Software libre se traspola al espacio de lo artístico.

CAPÍTULO 5

EL ARTE Y LA CULTURA PENSADOS DESDE LA CREACIÓN COLECTIVA Y LA CULTURA LIBRE. ALGUNAS COORDENADAS PARA PENSAR LAS TRANSFORMACIONES DE ESTOS CONCEPTOS.

"¿Sirve el arte para amontonar dinero y acariciar a los gentiles burgueses? Las rimas acuerdan su tintineo con las monedas y la musicalidad resbala a lo largo de la línea del vientre visto de perfil."

Tristan Tzara; *Primer manifiesto Dada* (1918)

1. El arte y la cultura pensados desde la creación colectiva y la Cultura libre. Anclajes

Uno de los aspectos interesantes que propone el *movimiento* de la Cultura libre y el Copyleft es su manera de entender la producción artística y cultural. Si en los capítulos anteriores definíamos al Copyleft y a la Cultura libre como movimientos heterogéneos, aún en formación; si lo pensábamos en tanto *actitud* por lo poroso de sus márgenes, es justamente en este punto -el de la definición de la producción y la distribución de los bienes culturales/simbólicos- donde estos colectivos y grupos encuentran *lo común*, lo que los une, lo que los motiva a organizarse.

Así, las ideas de una producción colectiva, no sólo en tanto producción de un grupo que crea en forma conjunta, sino en el sentido de un bien común y de que el conocimiento "se defiende compartiéndolo" están en los orígenes -son ideas fundantes- del movimiento; pero también, por eso mismo, son ideas que llevan a nuclear, a unir lo que, en otros aspectos, podría resultar no tan homogéneo.

Esta postura frente a la producción, la circulación y la distribución de cultura es una posición claramente política, como veíamos antes, una posición que enfrenta los modos en que el conocimiento y la producción se distribuyen y circulan actualmente, los modos hegemónicos de hacer y distribuir signados, como los mismos miembros de los grupos que se inscriben en esta actitud reconocen, por las lógicas del mercado. La producción cultural y el arte son, han sido siempre, colectivas, en el sentido de que ningún conocimiento es nunca primigenio y en el sentido de que, siguiendo a Alcira Argumedo, pertenecen a

matrices de pensamiento, a marcos de referencia que compartimos como sociedad. Pero por las lógicas del devenir histórico el conocimiento se departamentalizó, se especializó y, lamentablemente, se patentó. Algo que antes pertenecía a la comunidad, fue quedando en manos de pequeños grupos, de empresas o restringido a determinados circuitos.

No es casual que sea en un contexto cada vez más atravesado por las tecnologías, y las transformaciones que acarrean en los modos de producir y distribuir, donde resurja la preocupación por una cultura *libre*, por un conocimiento que se defienda compartiéndolo.

1.2. Algunas coordenadas para entender qué decimos cuando hablamos de cultura

El concepto de cultura es amplio y refiere o da cuenta de muchas nociones y procesos, a veces es tan amplio que se desdibuja y pierde todo sentido porque se usa para designar tanto que termina perdiendo especificidad. Por eso, a los términos de esta tesis, estableceremos algunos acuerdos respecto a desde dónde vamos a comprender esta categoría.

Raymond Williams, en su libro *Palabras clave*, da cuenta de tres grandes significados del término cultura:

> "(i) el sustantivo independiente y abstracto que designa un proceso general de desarrollo intelectual, espiritual y estético a partir del S18; (ii) el sustantivo independiente, ya se lo utilice de manera general o específica, que indica un modo de vida determinado, de un pueblo, un período, un grupo o la humanidad en general, a partir de Herder y Klemm. Pero también es preciso que reconozcamos (iii) el sustantivo independiente y abstracto que describe las obras y prácticas de la actividad intelectual y especialmente artística (...) cultura es música, literatura, pintura y escultura, teatro y cinematografía. Un Ministerio de Cultura se refiere a estas actividades específicas, a veces con el agregado de la filosofía, el saber académico, la historia."[118]

Para esta tesis parecería apropiado retomar el sentido indicado como (iii) ya que refiere a las obras y prácticas artísticas; sin embargo este sentido ha generado controversias ya que ha sido asociado a una distinción de clase que oponía lo "culto" a lo "popular". Si bien esa dicotomía ha sido superada -basta pensar en el libro *De los Medios a las Mediaciones* para recordar los mestizajes de los que estamos hechos- vale la pena resaltar que no se comprende al concepto desde este lugar de oposición. Justamente, las producciones artísticas y los modos de entenderlas que sustentan los artistas que se inscriben en la Cultura libre y el Copyleft distan bastante de referenciarse en estas dicotomías. Entender la cultura como una construcción colectiva, anclada social y contextualmente (epocalmente), dista de pensar en circuitos que separen lo "culto" de lo "popular".

---

118 Williams, Raymond (2000); *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*; Nueva Visión; Buenos Aires, Pág. 91.

Desde este lugar, podríamos plantear, retomando nuevamente a Williams, que

> "el complejo de sentidos (sobre la cultura) indica una argumentación compleja sobre las relaciones entre el desarrollo humano general y un modo determinado de vida; y entre ambos y las obras y prácticas del arte y la inteligencia".[119]

Una trama cultural que se organiza en términos de tradiciones, instituciones y formaciones y que se da también en la *lucha, el conflicto y las relaciones* entre elementos dominantes, residuales y emergentes.

Para este sentido de la cultura como un proceso dinámico podemos retomar a Gramsci y su mirada de lo popular, de la subalternidad entendida desde las relaciones de poder, desde el concepto de hegemonía. Es decir, un espacio de lo popular que no es simplemente reproducción, y una mirada de la cultura que la convierte en campo estratégico, en espacio articulador de los conflictos. Es desde esta mirada que las nociones de Williams de residual, dominante y emergente cobran sentido para pensar una cultura que, aunque institucionalizada, está en permanente transformación; una cultura en donde conviven elementos de formaciones anteriores (lo residual), elementos propios de la clase dominante y elementos que surgen en el nuevo escenario (lo emergente)

La propuesta que Williams hace para pensar la cultura es, a los términos de Martín Barbero, "no sólo un programa de investigación, sino de política cultural"[120] Es, entonces, en esta dinámica donde podemos pensar las relaciones entre las lógicas de producción y distribución que proponen los artistas que se inscriben en la Cultura libre y el Copyleft y las otras lógicas, las dominantes. Son los sentidos de lo que se entiende por *cultural* los que entran, también, en disputa. ¿Qué actividad cultural-artística es reconocida y legitimada como tal? ¿Cuáles son las producciones consideradas legítimas para ser reconocidas como parte de esa cultura señalada por Williams en el punto (iii)? ¿qué rol juegan en estos sentidos las organizaciones que han sido legitimadas para establecer las "propiedades" de lo artístico?

Las gestoras colectivas[121] cumplen, en las relaciones actuales de producción, un papel de certificación, control y promoción de lo cultural en el sentido del punto (iii). Son ellas las que certifican las propiedades de las obras y las que se ocupan de la recaudación de los pagos por los Derechos de Autor. Pero qué pasa cuando determinados artistas empiezan a encuadrarse en otros modos de organizar y gestionar lo cultural-artístico, cuando empiezan a desafiar esos sentidos instituidos y a proponer otros modos de gestión de sus

---

119 Ibídem.

120 Martín Barbero, Jesús, (1991); *De los medios a las mediaciones*; Gustavo Gili; México; (2da edición); Pág. 90

121 Las gestoras colectivas son asociaciones civiles que representan y gestionan colectivamente los derechos de los autores, o de los titulares de los derechos sobre las obras intelectuales. Administran, controlan, negocian con terceros las licencias, recaudan y distribuyen entre sus asociados los derechos patrimoniales de autor sobre las obras intelectuales. En Argentina se encuentran: Argentores (Sociedad General de Autores de la Argentina), SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores), AADI (Asociación Argentina de Intérpretes), CAPIF (Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas) DAC (Directores Argentinos Cinematográficos) y SAGAI (Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes). En un apartado de esta tesis se detallan las funciones de estas gestoras colectivas y se incluyen algunos análisis acerca de sus modos de gestionar los derechos de autor.

propias obras. Modos que tienen algo de residual, algo de una vuelta a un tiempo anterior a la "industrialización", a la "mercantilización" del arte, tiempos donde la producción no tenía dueños únicos y exclusivos, tiempos en los que la creación era entendida como práctica colectiva y social.

Pero estos modos tienen también algo de emergente, proponen nuevos modos de organización y gestión en torno a otras formas de licenciamiento como es el Copyleft u otros modos de encuadre, como el *movimiento* de la Cultura libre. Estos otros modos le disputan a los anteriores la legitimidad de la gestión de lo cultural-artístico proponiendo retornar a una idea de compartir, de construir colaborativamente y de un autor que crea en relación con otros.

Para comprender a qué mirada se oponen estos grupos de artistas que se inscriben en la Cultura libre y el Copyleft, es importante entender cómo son comprendidas las producciones artísticas en el contexto actual. Y, si estamos retomando los sentidos de lo cultural, no podemos dejar de pensar en esa otra categoría que ha atravesado los estudios de comunicación, muchas veces retomando esa dicotomía entre lo "culto" y lo "popular"; otras veces vislumbrando los cruces y los mestizajes: la Industrias Culturales.

1.2.1. Industria cultural. Algunas reflexiones en torno a un concepto "clásico"

Si la cultura debe entenderse como algo siempre vinculado a las condiciones materiales de existencia, como un proceso dinámico, como una arena de lucha y de disputa; qué lugar ocupa lo que ha sido definido como Industria Cultural, cómo debe ser leída o pensada en estos contextos.

Este concepto, acuñado por Adorno y Horkheimer, remite a una idea de la cultura, entendida en tanto el punto (iii) de Williams, que es producida desde lógicas industriales. El concepto tuvo, en sus orígenes, una carga negativa, ya que la Industria Cultural era vista como la clausura del arte. La razón instrumental, que había vaciado a la razón iluminista de todo contenido y la había transformado en mera cáscara e instrumento, oficiaba en el arte una pérdida de su sentido crítico y político y lo transformaba en una maquinaria más del sistema totalitario de opresión. La Industria Cultural tenía, así, no sólo una acción negativa en cuanto al arte, sino también hacia el público: un hombre transformado en masa, automatizado, un hombre fungible; preso también de ese sistema de opresión. En el mundo del trabajo oprimido por sus patrones y por las condiciones repetitivas (El Chaplin de "Tiempos Modernos") en su momento de ocio oprimido por una Industria Cultural pensada para la unificación y el conformismo.

La mirada de la Escuela de Frankfurt, señalada como apocalíptica, es entendible, leíble e interpretable en el contexto en el que fue pensada. La Europa que los expulsaba, por marxistas y judíos, atravesada por el totalitarismo y el racismo nazi; y la tierra que les da refugio, Estados Unidos, convirtiéndose en una sociedad de consumo exacerbada. Dos formas de totalitarismo: la de los gobiernos y la del mercado.

Pero esta lectura frankfurtiana que coloca al sujeto en un lugar de completa alienación frente a las condiciones materiales que lo rodean, que piensa el tiempo del ocio como tiempo de reproducción ha sido, en parte, superada. Actualmente, la categoría de Industria Cultural no viene unida a la carga de opresión que Adorno y Horkheimer le dieron. Esta transición del concepto tiene que ver, entre otras cosas, con las relecturas que se hicieron de Benjamin y con los trabajos de los teóricos de la Escuela de Birmingham. Williams, con su planteo de lo *dinámico* en la cultura y su situar lo popular no como algo externo a lo hegemónico, sino como parte del mismo proceso de la hegemonía (a partir de sus lecturas de Gramsci, claramente) llevó la discusión a otro terreno. No ya el de la simple reproducción y opresión, sino el de lo que Martín Barbero llamará mediaciones, las matrices culturales desde las cuales comprender los rituales y los discursos de los medios, de los productos de la Industria Cultural.

Este desplazamiento del lugar de la mirada, que en el campo de comunicación de América Latina tuvo lugar en los años ochenta, transformó los sentidos de muchos conceptos que comenzaron a ser pensados desde otras lógicas. La pregunta que surge, entonces, es qué de aquellos sentidos aún persiste en esta categoría, en la forma en que es pensada desde los propios grupos que se inscriben en la Cultura libre y el Copyleft. Como se verá más adelante en este mismo capítulo, algunos de los artistas y referentes de estos grupos definen su pertenencia a este *movimiento* a partir de una oposición a los modos de producción y distribución actual de los bienes simbólicos; su oposición a pensar la cultura y al arte como envases. En esas definiciones hay un eco de esa idea de Industria Cultural de Adorno y Horkheimer, aquella que clausuraba al arte. Pero, sin duda, la mirada que tienen estos grupos de los receptores, de los sujetos y de sus modos de expresión cultural dista bastante de la de los teóricos de Frankfurt. Su oposición se vincula más a las lógicas del mercado, a las reglas que ese mercado fija para la circulación de lo artístico, que a una crítica del vaciamiento del arte por la tecnificación de la sociedad.

Para entender mejor esta postura quizás debemos explicar primero qué otros sentidos ha adquirido la categoría Industria Cultural. Ésta se ha convertido, quizás, en un concepto principalmente descriptivo -en el sentido de que ya no tiene la fuerza crítica que tenía en los teóricos de Frankfurt- de los procesos y los modos en que los bienes simbólicos y culturales son producidos y distribuidos. La Industria Cultural es, entonces, un

> "conjunto de actividades relacionadas directamente con la creación, la fabricación, la comercialización y los servicios de productos o bienes culturales en el ámbito de un país o a nivel internacional".[122]

Es la industria de los bienes simbólicos, aquella dedicada

> "a producir y comercializar con criterios industriales bienes y servicios destinados específicamente a satisfacer o promover demandas culturales con fines de reproducción ideológica, económica y social".[123]

122 Getino, Octavio (2003) "Las industrias culturales en el MERCOSUR: apuntes para un proyecto de políticas de Estado" en *Industrias Culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*; Buenos Aires, Ciccus, Págs. 20-22.

123 Ibídem

La dimensión de lo económico aparece entonces ligada a las producciones de los bienes definidos como simbólicos, tanto en los modos de producción como en los modos de consumo, "el entrelazamiento cada día más denso entre economía y cultura"[124] al que se refiere Guillermo Sunkel.

Antes de pasar a explicar cómo el arte *devino* mercancía (en esta estrecha relación entre lo económico y lo cultural a la que refiere Sunkel), es necesario hacer una aclaración sobre esta otra categoría que se enuncia repetidamente – en esta tesis- y que resulta difícil de asir: bienes culturales o bienes simbólicos. Creo que el referir a ellos como "bienes" ya los coloca en ese entrelazamiento entre lo económico y lo cultural y, sin dudas, se los enuncia como productos de esa *Industria de la Cultura*. Sin embargo, la palabra bienes le da un anclaje material a aquello que, de otro modo, sólo estaría en el campo de lo simbólico. Referirse a bienes culturales es, de alguna manera, dar cuenta de esa imbricación entre lo simbólico y lo material en la producción de cultura. Claro está que así retomada la definición sería demasiado amplia, ya que cualquier objeto o producto es simbólico.[125]

Algunos autores que trabajan desde la perspectiva de la Cultura libre -ya sea que investigan sobre los aspectos legales de la distribución o que se constituyen en referentes del movimiento-[126] usan el concepto de bienes intelectuales o bienes intangibles para diferenciarlos de aquellos que pueden llegar a ser escasos, especialmente para establecer que las pautas de distribución no pueden estar limitadas de la misma manera que para los bienes escasos.

Como ya he planteado en el Capítulo 3, Ariel Vercelli define a los bienes intelectuales como:

> "(...) las capacidades para pensar, hablar, sentir, expresarse, las ideas, las formas de expresión, las artes, las creencias, las costumbres, las tradiciones, los saberes, las obras intelectuales, los lenguajes, las técnicas socioculturales, los procedimientos, los métodos, los modelos y diseños, las creaciones y símbolos distintivos, los conocimientos, las invenciones o, en general, todo aquello que puede denominarse cultura. Los bienes de calidad intelectual se encuentran incorporados y distribuidos [o tienen la posibilidad de incorporarse o distribuirse ilimitadamente] entre todos los integrantes de una comunidad. Los bienes de calidad intelectual son abstractos, dinámicos y tienen la capacidad de traducirse constantemente hacia nuevos formatos y soportes"[127]

---

124 Sunkel, Guillermo (2002) "Una mirada otra. La cultura desde el consumo" en Mato, Daniel (cord.): *Estudios y otras prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*; Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela; Caracas. Pág. 293

125 En este sentido, me parece interesante retomar lo que plantea Daniel Mato en torno al uso del adjetivo cultural cuando nos referimos a las industrias o los consumos: "Mi mayor interés al hacerla es destacar tres consecuencias básicas del uso del adjetivo "cultural" para designar a ciertas industrias y consumos en particular: la primera, que nombrar como "culturales" sólo a ciertas industrias y consumos opaca el carácter cultural de todas las industrias y consumos; la segunda, que esta denominación tiende a crear una ilusión de semejanzas entre muy diversas industrias y consumos, unificando y disimulando diferencias significativas, las cuáles son quizás aún mayores en el caso de la idea de "consumo cultural", en la cual algunos autores no sólo incluyen los consumos de los productos de las "industrias culturales" sino también otros, como por ejemplo la asistencia a teatros, galerías de arte, museos y otros establecimientos semejantes; la tercera, que estas maneras de denominar a estas industrias y consumos tiende a dotarlos de una suerte de status privilegiado, de una cierta ´aura´". Mato, Daniel (2001) "Des-fetichizar la "globalización": basta de reduccionismos, apologías y demonizaciones, mostrar la complejidad y las prácticas de los actores" en Mato, Daniel (coord.) *Estudios Latinoamericanos sobre Cultura y Transformaciones Sociales en Tiempos de Globalización-2*, Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y UNESCO. Pág. 156

126 Me refiero a autores como Ariel Vercelli o Beatriz Busaniche sobre cuyas ideas he trabajado en capítulos anteriores.

127 Vercelli, Ariel (2009) *Repensando los bienes intelectuales comunes;* Buenos Aires. Pág. 38.

Desde esta definición, los bienes intelectuales abarcan un espectro muy amplio que va desde las tradiciones y saberes a las obras de arte e invenciones. Estos bienes intelectuales son intangibles y, por esto, según sostiene Busaniche no se agotan al compartirlos. Estos tipos de bienes son los que John B. Thompson definiría como formas simbólicas, todos aquellos productos propios de la vida social y cultural. Pero qué pasa cuando estas formas simbólicas, estos bienes intelectuales intangibles se materializan en soportes y formatos; es allí cuando se transforman en bienes para el consumo, en bienes simbólicos:

> "En virtud de la valoración económica, las formas simbólicas se constituyen en *bienes para el consumo (commodities).* Se convierten en objetos que pueden adquirirse y venderse en un mercado por un precio. Me referiré a las formas simbólicas de productos para el consumo como «bienes simbólicos»"[128]

1. 3. De cómo el arte devino mercancía

Es en la modernidad (pensada como proceso histórico-político occidental) cuando el hombre, entendido como individuo por varias corrientes teóricas,[129] comienza a ser la medida de todas las cosas, en ese contexto la obra de arte también se autonomiza, el arte se separa de la vida y se vuelve espectáculo, objeto a ser mirado, a ser contemplado, se transforma, en el marco del modelo capitalista, en mercancía.

Siguiendo a Peter Bürger el problema de la autonomía del arte aparece en la sociedad burguesa, antes de ese momento histórico el arte había estado unido a la "praxis vital", al *ritual* de lo cotidiano.[130] Es a partir de las transformaciones en los modos de producción y organización social -la división del trabajo, la separación de los trabajadores de sus medios de producción, la departamentalización del conocimiento en áreas diferenciadas- que el arte será colocado en un lugar de autonomía tanto desde la producción como desde los modos de recepción. Aquello que en el arte sacro o en el arte cortesano, retomando los momentos analíticos planteados por Bürger, estaba asociado a lo colectivo, será ahora producido y recepcionado en forma *individual*. Es interesante pensar que no es sólo la manera de producir el arte lo que se modifica, sino también la manera de recepcionar, de consumir ese arte. Esto cambiará, sin duda, los sentidos del arte, transformándolo en algo para ser contemplado, admirado; y del autor, que tendrá una firma, un nombre ligado a un valor de cambio de acuerdo al reconocimiento y la legitimación que obtenga de los circuitos de circulación de lo artístico. Circuitos que han sido establecidos por el arte *institucionalizado*. Bürger habla de la institución arte como la que "dicta y controla tanto su producción y distribución como las ideas que regulan la recepción de las obras completas"[131] a la que considera "completamente formada hacia finales del siglo XVIII".[132]

---

128 Thompson, John B (1998); *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación;* Paidós; Barcelona. Pág. 48.

129 Especialmente las corrientes teóricas pertenecientes a la matriz liberal funcionalista. Véase Argumedo ,(1993) *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*; Ediciones del Pensamiento Nacional, Buenos Aires.

130 El arte vinculado a lo religioso, a lo sacro, como objeto de culto. Véase Bürger, Peter (2000) ; *Teoría de la vanguardia*, Ediciones Península S.A.; Barcelona; (3° edición).

131 Bürger, Peter (2000); *Teoría de la vanguardia;* Ediciones Península S.A.; Barcelona; (3° edición). Pág. 23

132 Idem Pág. 103

Algo similar plantea Martín Barbero cuando se refiere al pasaje de la fiesta al espectáculo, el corrimiento de lo que se experimenta con el cuerpo a lo que se *contempla con los ojos*. Nuevas temporalidades, nuevos modos de organización del tiempo marcados ahora por la lógica de la producción.[133] Todas estas transformaciones se dan en el modo de organización capitalista, en este contexto, el arte será una mercancía más producida para un mercado, para un circuito de consumo y legitimación. Eduardo Grüner se refiere al "máximo fetichismo ideológico, el de la pura mercancía"[134] a la obra de arte, bajo las relaciones de producción capitalistas, como mercancía fetichizada y fetichizante.

> "Han pasado los tiempos del debate "cine entretenimiento" versus "cine-arte", entre otras cosas porque el arte -que hoy es casi todo él institución y/o mercado- aspira cada vez menos a resguardar sus secretos y sus enigmas, a diferenciarse del entretenimiento y la comunicación: cierta forma de populismo "postmoderno" (algunos dirán cierto triunfo prácticamente del fetichismo de la mercancía) hace de la cultura de masas una suerte de laberinto sin salida"[135]

Grüner no parece pensar despectivamente en el entretenimiento ni plantear la importancia de un cine "alto" por oposición a uno dirigido a la *cultura de masas*. Simplemente, establece que el debate entre esos dos *tipos* de cine ya no tiene vigencia porque el arte es todo institución y/o mercado. Es muy interesante esa frase, ese modo de colocar al arte en el lugar de lo completamente instituido, no de aquello que confronta con el poder, sino aquello de lo que el poder se vale para sostenerse y perpetuarse. En ese contexto, la mención al "laberinto sin salida" no parece ser un reclamo para el retorno al cine-arte por oposición a un cine de entretenimiento, hecho desde el star system de Hollywood; sino que parece, en cierta forma, un lamento de lo profundo que han calado las relaciones de producción capitalistas en los modos de producir y distribuir lo artístico (en los modos de definir qué es lo artístico y qué no. Los peligros del arte *a la moda*)

La Industria Cultural a la que le temían Adorno y Horkheimer, en la que ellos veían el vaciamiento y la clausura que opera en el arte la sociedad burguesa que traicionó las ideas del iluminismo para volverlas en contra del hombre. Bajo estas circunstancias el arte se convierte, para estos pensadores, en a-crítico porque se amolda al sistema en lugar de oponérsele; ven a la cultura *degradada* en la industria de la diversión; y entienden que en el

---

133 "La *deformación* opera por la transformación de la fiesta en *espectáculo:* algo que ya no es para ser vivido, sino mirado y admirado. Convertida en espectáculo la fiesta, que en el mundo popular constituía el tiempo y el espacio de la máxima fusión de lo sagrado y lo profano, pasará a ser el tiempo y el espacio en que se hará especialmente visible el alcance de su separación: la demarcación nítida entre religión y producción ahora sí oponiendo fiesta y vida cotidiana como tiempos del ocio y del trabajo. Sólo el capitalismo avanzado, el de la "sociedad del espectáculo" refuncionalizará la oposición produciendo una nueva verdad para su negación" Martín Barbero, Jesús (1991), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*; Ediciones Gili; México; 2da Edición. Pág. 100.

Al citar esta frase de Martín Barbero se me viene a la mente la idea de "aura" de Benjamin entendida como *distancia* y su reflexión en torno al cine como aquello que rompe el aura por romper con la distancia, por meterse como el bisturí del cirujano en el *interior*. En este sentido, el cine y otras de las llamadas nuevas *tecnol*ogías podrían venir a romper con esa *distancia* del arte y, en cierta forma, permitir un retorno a la fiesta (en el sentido del estar *sumergido*, aunque, claro, entran aquí todas las consideraciones sobre la experiencia del cuerpo y qué pasa con el cuerpo en esos nuevos entornos de *teleprescencia*)

134 Grüner, Eduardo (2001), *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y los silencios del arte; Norma; Buenos Aires. Pág. 172.*

135 Ídem Pág. 97.

tiempo de ocio se reproducen las lógicas alienantes de la organización del trabajo, repetitivo y mecanizado.

> "Pero lo nuevo está en que los elementos irreconciliables de la cultura, arte y diversión, son reducidos, mediante su subordinación al fin, a un único falso denominador: a la totalidad de la industria cultural. Esta consiste en repetición. El hecho de que sus innovaciones características se reduzcan siempre y únicamente a mejoramientos de la reproducción en masa" (...) "La diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscada por quien quiere sustraerse al proceso de trabajo mecanizado para poder estar de nuevo a su altura, en condiciones de afrontarlo. Pero, al mismo tiempo, la mecanización ha adquirido tal poder sobre el hombre que disfruta del tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para la diversión, que ese sujeto ya no puede experimentar otra cosa que las copias o reproducciones del mismo proceso de trabajo."[136]

Si bien entiendo el contexto en el que Adorno y Horkheimer escribieron (con melancolía por un pasado perdido y con la sensación de haber sido traicionados[137]); no considero que actualmente pueda pensarse a la Industria Cultural -o a las Industrias Culturales- como una *degradación* de la cultura "culta" en el espectáculo para las masas, simplemente porque, siguiendo a Martín Barbero, entiendo que esas clasificaciones son parte, también, de una concepción burguesa del arte, que establece legitimaciones y circuitos de consumo. Lo popular nos interpela desde lo masivo, estamos hechos de mestizajes, somos bárbaros -en el sentido en que lo plantea Alessandro Baricco[138]- que realizamos constantemente *mutaciones*. Desde este lugar, no entiendo a la Industria Cultural como aparato de *degradación* de lo "puro", de lo *legítimamente* artístico; pero sí me parece interesante analizar cómo un modelo de organización económico-social atraviesa cada espacio de la vida, incluso la producción artística, imprimiéndole sus reglas, aún a aquello que se presenta como subalterno.

Adorno y Horkheimer entienden que estas transformaciones se dan a partir de la separación del arte del mundo de la vida, la autonomización del arte que propone la sociedad burguesa y las lógicas capitalistas:

> "El arte como ámbito separado ha sido posible, desde el comienzo, sólo en cuanto burgués. Incluso su libertad, en cuanto negación de la funcionalidad social, tal como se impone a través del mercado, permanece esencialmente ligada a la premisa de la economía de mercado"[139]

---

136 Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1998), *Dialéctica de la Ilustración*, "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas"; Editorial Trotta, Valladolid (3era edición). Pág. 180 y 181

137 Véase Waldman Mitnik, Gilda (2002); *Melancolía y Utopía. La reflexión de la Escuela de Frankfurt sobre la crisis de la cultura;* Publicada en Cuadernos del GEPAH No. 6-DNZ (Die Zeitung, UNAM).

138 Véase Baricco, Alessandro (2011); *Los Bárbaros. Ensayo sobre la mutación*; Editorial Anagrama; Barcelona; (3a edición)

139 Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1998), Op. Cit. Pág. 202.

En relación a las transformaciones que la sociedad burguesa introdujo en el arte, explica Bürger:

> "En resumen la *autonomía del arte* es una categoría de la sociedad burguesa. Permite describir la desvinculación del arte respecto a la vida práctica, históricamente determinada, describir pues el fracaso en la construcción de una sensualidad dispuesta conforme a la racionalidad de los fines en los miembros de la clase que está, por lo menos periódicamente, liberada de constricciones inmediatas (...) esta separación del arte de sus conexiones con la vida práctica es un proceso histórico, que está por tanto socialmente condicionado"[140]

Antes del momento histórico del ascenso de la burguesía al poder, el arte no estaba desvinculado de la vida práctica, no se pensaba la autonomía del arte como una característica del arte. Benjamin también explica algo en este sentido:

> "Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras: el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado"[141]

Benjamin piensa en el aura de la obra, en el aquí y el ahora, borrada por la reproductibilidad técnica que desdibuja el sentido del original. Grüner, en esta línea, se preguntará qué es un original en cine, justamente el ejemplo que, por excelencia -o por razones de época- retoma Benjamin para pensar las transformaciones del arte a partir de las tecnologías. A este tema- al de las tecnologías, pero también a la idea de la copia y el original- retornaremos en un próximo capítulo de esta tesis cuando analice cómo juegan las tecnologías en la constitución y en las prácticas del *movimiento* de la Cultura libre y el Copyleft. Pero ahora, lo que quiero resaltar de la cita de Benjamin es su comprensión del arte ligado a una praxis vital, un arte no separado del ritual -sagrado o secular- de lo cotidiano.

Es, entonces, a partir de la modernidad, como proyecto político burgués, que el arte empieza a entenderse como autónomo y, fundamentalmente, como individual, en su producción y en su recepción. Los museos, las exposiciones, las distinciones a los autores comienzan a ser parte de un sistema que separa al arte de la vida y que parece volverlo dominio de unos pocos. No es casual, entonces, que sea en estos momentos históricos

---

140 Bürger, Peter (2000); *Teoría de la vanguardia;* Ediciones Península S.A.; Barcelona; 3º edición. Pág. 99

141 Benjamin, Walter [1936] (1989). *"La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica"* en Discursos Ininterrumpidos I; Taurus, Buenos Aires. Pág. 26.

cuando la producción artística, transformada en mercancía, empiece a tener leyes que la protejan y la restrinjan con el objetivo de "fomentar la creatividad", entendida o asumida como la obra de un *genio creador.*[142]

1.4 La ¿muerte? del autor. Reconsideraciones acerca del concepto de autoría (o la no existencia de la palabra adánica)

Roland Barthes, en un texto de 1968, se refiere a la muerte del autor, del autor erigido por la modernidad y la crítica a pensarlo como el único *hacedor* de un texto.

> "El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la "persona humana". Es lógico, por lo tanto, que en materia de la literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la "persona" del autor."[143]

Es decir, la figura del autor tiene un contexto de nacimiento y no es casual que sea el mismo en el que las ideas burguesas de la propiedad individual cobran fuerza. El autor como dueño de un texto, como creador de las palabras que pronuncia. Y, sin embargo, Barthes se refiere en su ensayo a la muerte de ese autor porque retoma, en otros términos, lo que en comunicación entendemos como la producción social de sentidos y posiciona al lector en un lugar de importancia en la construcción de esas obras literarias.

Por su parte, Stuart Hall va a plantear, con su artículo *Codificar Decodificar*, que no existe correspondencia necesaria entre codificación y decodificación; es decir que el mensaje no se resuelve exclusivamente en el momento de la emisión, que no existe una comunicación transparente. Esto que hoy parece una verdad de perogrullo, fue una bisagra importante en el campo de los estudios de comunicación.[144]

---

142 Es en esto en lo que apoyan su discurso las gestoras colectivas como SADAIC; sostienen que el Copyright no sólo protege sino que fomenta la producción y la creación. La industria de la moda, por ejemplo, en la que existe muy poca reglamentación en torno a derechos y patentes, es una prueba de que la creación no se frena por la falta de este tipo de reglamentaciones.

Como se explicó en el Capítulo 3 con la expansión de las imprentas aparecen los primeros impuestos y restricciones a la circulación de los textos y sus copias. Las primeras leyes de tipo Copyright son del s. XVIII con el Estatuto de la Reina Ana de 1710. Por lo tanto, durante muchos siglos hubo creación y producción sin que hubiera protección de la "propiedad" intelectual.

143 Barthes, Roland, [1968], "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje* (1987), Paidós, Barcelona.

144 "No existe correspondencia necesaria entre codificación y decodificación, la primera puede intentar dirigir pero no puede garantizar o prescribir la última que tiene sus propias condiciones de existencia. A no ser que sea dislocada, la codificación tendrá el efecto de construir alguno de los límites y parámetros dentro de los cuales operará la decodificación. Si no hubiera límites la audiencia podría simplemente leer lo que se le ocurriera en un mensaje. Sin duda existen algunos "malentendidos totales" de este tipo. Pero el espectro vasto debe contener algún grado de reciprocidad entre los momentos de codificación y decodificación, pues de lo contrario no podríamos establecer en absoluto un intercambio comunicativo efectivo. De cualquier forma esta "correspondencia" no está dada sino construida. No es "natural" sino producto de una articulación entre dos momentos distintivos. Y el primero no puede garantizar ni determinar, en un sentido simple, qué códigos de decodificación serán empleados. De lo contrario el circuito de la comunicación sería uno perfectamente equivalente, y cada mensaje sería una instancia de una ´comunicación perfectamente transparente´". Hall, Stuart; "Codificar/Decodificar" En: Entel, Alicia (1994). *Teorías de la comunicación;* Hernandarias, Buenos Aires. Traducción de Silvia Delfino. Pág. 186.

Por qué traer a Barthes, después de más de 40 años, a estas páginas. Quizás la asociación provenga de una suerte de reminiscencia que aparece en el *movimiento* de la Cultura libre y el Copyleft acerca de esta muerte del autor que Barthes anunciara. Como se podrá ver en los fragmentos de entrevistas, en las voces de los propios artistas que participan de esta corriente, hay una preocupación por correr al autor de ese lugar sacralizado, de ese lugar final. Señalar la muerte del Autor -con mayúscula- da cuenta de la comprensión de que un texto es, a la vez, muchos textos, de que está formado por un entramado "de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura."[145]

En cierta forma, es en esta idea en la que se basa la *actitud* Copyleft. No se habla de la muerte del autor en tanto su borramiento, su desaparición, se habla de la muerte del autor desde el lugar *individual*. El autor es un sujeto, atravesado por contextos, por tramas, por miradas; es un sujeto sujetado y, desde este lugar, su producción siempre es social. El Copyleft no rechaza la autoría, de hecho en las derivaciones se establece que hay que citar al autor, referirlo; pero no desde el lugar de dueño absoluto, sino de *aportante*, de otro eslabón en la cadena de la producción social.

Si nos referimos a discusiones en torno al concepto de autoría, no podemos dejar de nombrar la conferencia que Foucault pronunció el 22 de febrero de 1969 en la Sociedad Francesa de Filosofía. Esa conferencia llevaba un título sugerente, se preguntaba ¿qué es el autor? Seguramente, al formular ese interrogante, Foucault no estaba pensando en *movimientos* como el del Copyleft y la Cultura libre. Sin embargo muchos de sus cuestionamientos acerca del sentido de autoría nos permiten reflexionar hoy sobre estas maneras de entender al arte y a la cultura que se visibilizan en los artistas que se inscriben en esta *actitud*.

Además, el hecho de que referentes del campo de estudio de las ciencias sociales -como Barthes y Foucault- se hicieran estas preguntas por la autoría en la misma época, nos permite comprender mejor la idea de un "fondo común" -épocas, contextualidades- que nos llevan a ver y a interrogar el mundo de ciertas maneras en determinados contextos.

Si bien, en líneas generales, el texto de Barthes es una crítica a los modos, justamente, de hacer crítica literaria incorporando las supuestas intenciones del autor a partir de un análisis de su biografía; mientras que el de Foucault es un análisis de la función de autor; en ese quitarle la marca a fuego del autor individual y colocar el texto en un entramado de otros textos -que hace Barthes-, hay una similitud con el planteo de Foucault que explica cuándo el nombre de un autor comienza a cobrar importancia histórica, cuándo deja de pensarse la producción de estos textos como colectiva:

145 Barthes, Roland, [1968], "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje* (1987), Paidós, Barcelona.

> “El discurso, en nuestra cultura (y sin duda en muchas otras), no era, originalmente un producto, una cosa, un bien; era esencialmente un acto —un acto colocado en el campo bipolar de lo sagrado y de lo profano, de lo lícito y de lo ilícito, de lo religioso y de lo blasfemo. Históricamente ha sido un gesto cargado de riesgos antes de ser un bien trabado en un circuito de propiedades. Y cuando se instauró un régimen de propiedad para los textos, cuando se decretaron reglas estrictas sobre los derechos del autor, sobre las relaciones autores-editores, sobre los derechos de reproducción, etcétera —es decir, a finales del siglo XVIII y a principios del siglo XIX— es en ese momento que la posibilidad de transgresión perteneciente al acto de escribir tomó cada vez más el cariz de un imperativo propio a la literatura. Como si el autor, a partir del momento en que fue colocado en el sistema de propiedad que caracteriza nuestra sociedad, compensara el estatuto que así recibía al encontrar el antiguo campo bipolar del discurso, practicando sistemáticamente la transgresión, restaurando el peligro de una escritura a la que, por otro lado, se le garantizaban los beneficios de la propiedad.” (...) Hubo un tiempo en que esos textos que hoy llamamos “literarios” (narraciones, cuentos, epopeyas, tragedias, comedias) eran recibidos, puestos en circulación, valorados, sin que se planteara la cuestión de su autor; su anonimato no planteaba dificultades, su antigüedad, verdadera o supuesta, era una garantía suficiente para ellos.” [146]

Foucault refiere a una época en que la autoría no era relevante, en que los textos eran puestos en circulación de manera colectiva, sin dueños específicos, sin responsables. Esto cambia en el contexto de las sociedades modernas y la marca del autor se convierte en una instancia de legitimación, pero también de control: alguien pronuncia ese texto y, por lo tanto, se hace responsable; pero al mismo tiempo se hace propietario de aquello que enunció.

Asimismo, en esta conferencia, Foucault convoca a preguntarse por los modos de valoración, circulación, atribución y apropiación de los discursos que varían en cada cultura.

> “En suma, se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su papel de fundamento originario, y de analizarlo como un función variable y compleja del discurso” (...) Es posible imaginarse una cultura en donde los discursos circularan y fueran recibidos sin que nunca aparezca la función autor. Todos los discursos, cualquiera que sea su estatuto, su forma, su valor, y cualquiera que sea el tratamiento que se les imponga, se desarrollarían en el anonimato de un murmullo (...) Y, detrás de todas estas preguntas casi no se escucharía sino el ruido de una indiferencia: “¿Qué importa quién habla?”.[147]

Foucault no está proclamando la muerte del autor (como tampoco lo hace Barthes en sentido estricto) sino que está planteando una conformación de reglas que permiten hablar de una función de autor. Esas reglas son sociales, culturales y depositan en el autor determinadas caracterizaciones. Si estuviéramos inmersos en otro tipo de cultura en la que la función de autor no fuera importante, entonces los discursos circularían y se apropiarían de modos diferentes.

---

146 Foucault, Michel; “¿Que es un autor?” [conferencia brindada en 1969 ante la Sociedad francesa de Filosofía] en *Entre filosofía y literatura*. Obras Esenciales (1999), Vol I, Paidós, Barcelona. Pág. 339

147 Ídem. Págs. 350 y 351.

Lo que considero interesante de presentar en este apartado es la idea de una construcción social de los discursos compartidos y una construcción de la función de autor que se inserta en determinados contextos que vuelven legítima e importante una figura que, en otros momentos históricos, no lo era. En esta suerte de genealogía del concepto de autor que propone Foucault se puede ver ese momento bisagra -que antes marcábamos en el apartado del arte volviéndose mercancía- en el que las lógicas de producción de los discursos cambian y la marca del autor se vuelve importante.

2. Arte y Copyleft ¿nuevos sentidos, nuevas disputas?

A la institución arte que separa la producción artística de la praxis vital se opondrán las vanguardias artísticas,[148] negando tanto la producción como la recepción individual, bases de la autonomización del arte. Desde este lugar, los artistas que se inscriben en torno a la Cultura libre y Copyleft podrían pensarse en términos de vanguardia: opuestos a la institución arte que se ha conformado en los modos de organización capitalistas, deseosos de pensar la producción cultural desde lo colectivo, atravesados por una clara postura política (entendiendo de la manera amplia como entiende Grüner lo político en el cine como "una decisión sobre cómo se pretende que sea el vínculo de la polis con su propia cultura"[149]) Pero ¿se piensan a sí mismos como vanguardia? ¿podrán ser reconocidos en la historia como un momento de ruptura? Y, principalmente, ¿se puede hablar de vanguardia sin que exista una unicidad en la forma en que se manifiestan esas obras? Todas éstas son hoy- en un contexto en el que estos grupos se siguen redefiniendo- preguntas de compleja respuesta. De todos modos, no creo que lo interesante radique en ponerles una etiqueta o un corset que los predefina; creo que lo interesante es pensar cómo estos grupos expresan una lucha contra los modos legitimados,[150] que se da en el campo de lo artístico, pero también en otros espacios que, quizás, desde la lógica capitalista de la departamentalización y la especialización no se relacionan; pero que son saberes que se imbrican, que se cruzan como parte de una misma matriz. Distintas luchas por el conocimiento libre, por la libre circulación de la información que han calado en artistas; principalmente jóvenes, y los han motivado a compartir, a transformar los modos de distribuir y pensar su obra.

---

148 Mario De Micheli se refiere a vanguardia artística como una rebelión contra el gusto y la moda. Para este autor en la vanguardia existe un alma revolucionaria que rompe con la unicidad "cultural y espiritual" del arte del siglo XIX. De Micheli, Mario (2002); *Las vanguardias artísticas del siglo XX*; Madrid; Alianza Forma; (2da edición).

Para Peter Bürger la vanguardia es crítica social a través del arte, crítica a la institución arte en su totalidad. Bürger, Peter (2000); *Teoría de la vanguardia*; Ediciones Península S.A.; Barcelona; (3º edición).

149 Grüner, Eduardo (2001); *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*; Norma; Buenos Aires. Págs. 173 y 174. Grüner está hablando de la relación del cine con la relaidad como filosofía, como concepción del mundo; pero también como política.

150 Esa lucha contra lo legitimado podría ser, como señalábamos antes, una de las características de las vanguardias artísticas.

¿Cómo se definen? ¿Cómo se piensan en relación a las prácticas artísticas? son preguntas, quizás, más interesantes -y más plausibles- de ser respondidas en este momento de configuración y transformación. Decíamos antes que algo que le da unicidad a este grupo es su manera de entender los modos de producción y circulación de lo artístico; podríamos agregar ahora que también hay un lugar común al momento de pensar un arte que no pretende regirse por las lógicas capitalistas de la mercancía, las lógicas del autor individual que debe hacer valer su "propiedad" intelectual *clausurando* la obra, impidiendo que, a partir de esa obra, surjan nuevas obras.

Si bien este es el espíritu que atraviesa a las licencias de tipo Copyleft, que incluso permiten usos comerciales, muchas veces los artistas prefieren licenciar sus obras bajo Creative Commons porque esta licencia les da, si lo desean, el respaldo del no-lucro. Aquí aparece una primera contradicción: está bien que me deriven, que me usen; pero no que lucren con mi obra. Es lo hegemónico y lo alternativo disputándose el campo de configuración, un escenario en el que lo nuevo está naciendo; pero lo viejo no acaba de morir. Si bien hay una oposición al sistema, se sigue perteneciendo a ese sistema y de allí la necesidad del resguardo, del respaldo. De todos modos, esta cláusula de non-comercial no le quita el valor a la decisión de colocar la obra a disposición del resto de las personas, de permitir que esa obra nunca sea pensada como acabada. Por esto, cuando el objetivo no está puesto en un arte para vender o adecuarse a las lógicas de la industria (la duración de los temas para que sean pasados en la radio, las temáticas comerciales de los best-sellers), sino en un arte para compartir y para enriquecer el patrimonio común, el conocimiento común, podemos decir que es un arte pensado desde lugares alternativos, contrahegemónicos o, al menos, subalternos. Un arte que busca reencontrarse con lo social, con el ritual, con la praxis vital: un arte de una modernidad en crisis.

2.1 Autodefiniciones. El arte y la autoría definidos por los mismos protagonistas del movimiento

Estos artistas que eligen licenciar sus obras desde otro lugar, que deciden permitir que otros hagan usos de sus obras; comprenden al arte desde un lugar diferente al que lo colocó la modernidad, no en el lugar de la obra acabada, producida y recepcionada en forma individual. El arte es un lugar político por muchas razones: primero porque algunos de estos artistas tienen una pertenencia o un vínculo con otros movimientos organizados en torno a reivindicaciones sociales o culturales que exceden al *movimiento* de la Cultura libre (Iconoclasistas, por ejemplo, trabaja territorialmente mapeos colectivos para mostrar las problemáticas del monocultivo y la megaminería); también porque en sus propias obras dan cuenta de problemáticas sociales y del vínculo con la comunidad (Sub cooperativa de fotógrafos, por ejemplo, tiene trabajos fotográficos que muestran las problemáticas de Villa Soldati, del Borda, del Riachuelo; Compartiendo Capital lleva adelante proyectos de

Saneamiento Urbano)[151] y porque -y éste es el punto de unión- entienden que liberar sus obras es una actitud coherente con sus otras prácticas y con su manera de entender el arte para la transformación.

La mayoría de los artistas entrevistados para esta tesis aseguraron haberse decidido a liberar sus obras a partir de la relación con otros grupos de artistas que lo hacían y con los que compartían una perspectiva de trabajo, una forma de entender el arte. Así, el Copyleft (o las licencias Creative Commons) son una manera más de expresar su postura política, su idea del conocimiento y de la cultura.

La idea de arte y de autor que propone el Copyleft entra en conflicto, muchas veces, con las concepciones aprehendidas o instituidas de lo que la creación es. Aquí aparece, según Lila Pagola,[152] una contradicción en el sentido de las concepciones que se sostienen desde el lugar de recepción (las prácticas establecidas culturalmente) y lo que se pretende desde el lugar de la autoría (volviendo a una idea más *moderna* de autor)

> "A mí me parece que ahí está la clave, sobre todo en relación con los artistas, es esa especie de disociación que se da del rol del artista cuando es autor, o sea cuando es el productor de algo y cuando es el receptor. Porque obviamente que la idea que sostiene el Copyleft es la que tiene que ver con que la dinámica de la cultura es una dinámica de recreación permanente, donde el grado de genialidad siempre es un aporte sobre un fondo común. Entonces, en la idea del autor que desconoce ésto, más que desconoce que se olvida, hace como si no existiera. El problema es que a la mayoría de los artistas les resulta fácil montarse sobre una idea de autor individualista en donde todo el mérito es mío porque yo hice algo o tengo capacidades que otros no tienen y de pronto no quiero que me lo roben, en el sentido más... entonces de alguna manera yo creo que la principal contradicción está en esa disociación: yo como autor quiero que pasen unas cosas con mi trabajo; pero esas mismas cosas me da igual o no me preocupa en lo más mínimo que pasen con las obras de otros. Cuando yo soy el que se la baja de Internet, el que viola el Copyright, todo eso que me preocupa mucho como autor, cuando soy receptor me da igual o no me preocupa en lo más mínimo; a veces ni se dan cuenta directamente."[153]

151 En capítulos posteriores se retoman estas experiencias que se inscriben en la Cultura libre y el Copyleft. En los Anexos se puede encontrar la descripción y análisis de sus páginas web.

152 Lila Pagola, junto a otros artistas que querían usar software no privativo para llevar adelante sus producciones, puso en marcha Proyecto Nómade que se define como una "interfaz entre Software libre y artistas (libres, pero no puros)". Pagola explica que su vínculo con la Cultura libre y el Copyleft surge a partir de trabajos de diseño de libros y materiales que hicieron para grupos como la Asociación Vía Libre que están vinculados al Software y a la Cultura libre. En este sentido, aclara que liberar sus diseños fue una decisión que consideraron coherente al uso del software no privativo y a sus ideas en torno a la producción de conocimiento.

153 Entrevista a Lila Pagola realizada para esta tesis en el marco de la 3º Fábrica de Fallas el 28 de noviembre de 2010.

En este fragmento de entrevista a Lila Pagola aparece la idea del Copyleft como disputa con una noción de autor *individual*, no porque no puedan referirse autorías para cada obra, sino porque esa creación siempre va a estar enmarcada, contextualizada, va a tener, como Pagola misma explica, un "fondo común", el sentido de la cultura como recreación permanente.[154]

> "Ya nadie puede pensar en términos ni siquiera de autor individual; la cuestión de laburar colectivamente y el trabajo articulado con otros ha cambiado totalmente la manera de producir, no solamente del artista, sino también del comunicador, del diseñador, del diagramador, del que activa en política"[155]

Explica Julia Risler miembro de Iconoclasistas,[156] grupo que entiende al arte desde el lugar del activismo y la militancia, un arte que permita la transformación y que se vincule con los contextos y con los reclamos de los movimientos sociales.

> "Más que de arte nosotros hablamos de herramientas creativas, artísticas y comunicacionales. Por eso esta cuestión de laboratorio, tener a disposición todo este herramientario gráfico que hace foco en la imagen para poder elaborar estrategias comunicacionales desde lo que es la red de movimientos sociales con las problemáticas que se están viviendo"[157]

En el posicionamiento de Iconoclasistas es donde se ve más claramente esa unión del arte con la praxis vital que la modernidad trató de disolver. El arte no debe ser algo alejado de las luchas sociales, no debe ser algo producido desde una *torre de marfil*, se puede hacer arte desde las trincheras, arte contrahegemónico, arte para la transformación o, al menos, para la reflexión.

En estos fragmentos de entrevista aparece un denominador común: romper con la idea de autoría que propone la modernidad y que las leyes de Copyright y de la Propiedad Intelectual respaldan. Y esta idea va más allá de pensar en una producción colectiva en tanto grupo de pertenencia que crea en forma conjunta, en tanto colectivo de artistas que colaborativamente construyen una obra que va a ser una cuando el proceso acabe. La idea que subyace al Copyleft es que la obra nunca acaba, que es infinita, que se le pueden hacer infinitos aportes y transformaciones. En este sentido, romper con la idea de autor tienen que ver con colocar la obra en una suerte de "dominio público" para que otros, cercanos o lejanos, conocidos o desconocidos, la continúen infinitamente (pero con la expresa condi-

154 Como se explicó anteriormente, las licencias Copyleft reconocen autorías; pero al permitir compartir y modificar se corren del lugar de pensar al autor como *dueño* exclusivo de la producción. No se crea de la nada, por lo tanto, las producciones siempre son culturales y sociales, marcadas y atravesadas por su contexto. Es como pensar en esa suerte de eslogan de la física: "nada se crea, nada se pierde, todo se transforma".

155 Entrevista a Julia Risler realizada para esta tesis en el marco de la 13° F.L.I.A que se hizo en el estacionamiento recuperado de Sociales de la UBA el 1°de mayo de 2010.

156 Julia Risler es uno de los dos miembros de Iconoclasistas que se define como un "laboratorio de comunicación y recursos contrahegemónicos de libre circulación".

157 Entrevista a Julia Risler realizada para esta tesis.

ción de que se mantenga libre y compratible, es decir que no pueda cerrarse)[158] Es el permiso explícito de derivar, de hacer otras obras a partir de una obra. Es la Mona Lisa con bigotes que Duchamp[159] exhibió como forma de protesta y ruptura contra la institución arte; pero avalada y significante no por aquello a lo que se opone, sino por aquello que permite, aquello a lo que se abre. En el contexto en que Duchamp produjo, el "escándalo" estaba en firmar ese cuadro con su nombre luego, tan sólo, de haberle dibujado unos bigotes. Hoy, más de 90 años después ese acto de Duchamp sigue siendo temerario y osado porque se opone a un sistema de autoría vigente desde el siglo XVII. Lo que el Copyleft propone es que esto no sea un acto de ruptura, aislado, emergente; sino que sea la norma, que las obras, que la producción cultural no estén en manos de unos pocos con acceso, sino que sean de "dominio público".

En este sentido, el Copyleft es un hack,[160] como lo define Beatriz Busaniche, a un sistema restrictivo que reproduce la lógica de acaparación de los bienes materiales, en los bienes intangibles.

> "Creo que el Copyleft viene a potenciar las tecnologías de creación colectiva, como lo son Internet, la redes P2P, los wikis, etc. Existe un fenómeno de rediseño de las redes de producción en todos los campos, incluido el artístico. Este proceso aun no está definido ni totalmente claro, pero es seguro que las identidades colectivas, la creación colaborativa y las licencias libres juegan un rol claro en esta redifinición de las formas de expresión culturales. La visión iluminista del genio creador, la creación espontánea y la cultura como producto industrial tarde o temprano se agotarán. A eso apuntamos ahora"[161]

Explica Franco Iacomella colocando al Copyleft en un lugar claramente opuesto a los modos de producción actuales. También se refiere a la oposición a pensar la cultura como un producto industrial, en este sentido explica que la filosofía del Copyleft "es el pensar al arte y la cultura como algo mucho más que envases o productos, como meras formas para el comercio-consumo"[162]

---

158 Richard Stallman explica que el Copyleft es diferente al dominio público porque impide que la obra derivada sea restringida con una licencia privativa. Como ya se explicó antes, la condición fundamental de las licencias Copyleft es que las "nuevas" obras se mantengan bajo la misma licencia. Uso el término dominio público sólo a los fines de que se comprenda la posibilidad de *uso* social, de compartibilidad de estas obras.

159 Dice Nicolas Bourriaud: "Marcel Duchamp desplaza la problemática del proceso creativo poniendo el acento sobre la mirada dirigida por el artista hacia un objeto, en detrimento de cualquier habilidad manual. Afirma que el acto de elegir basta para fundar la operación artística, al igual que el acto de fabricar, pintar o esculpir: "darle una idea nueva" a un objeto es ya una producción. Duchamp completa así la definición de la palabra "crear": es insertar un objeto en un nuevo escenario, considerarlo como un personaje dentro de un relato" Bourriaud; Nicolas (2009); *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*; Adriana Hidalgo editora; Buenos Aires. Págs. 24 y 25.

160 "Un hack (literalmente en inglés recortar) es la palabra utilizada en determinados sectores de las tecnologías para denominar a las pequeñas modificaciones, reconfiguraciones o reprogramaciones que se le pueden hacer a un programa, máquina o sistema en formas no facilitadas por el propietario, administrador o diseñador de este. Los cambios pueden mejorar o alterar su funcionamiento, particularmente si se trata de una solución creativa o poco convencional a un problema." En http://es.wikipedia.org/wiki/Hack

161 Entrevista realizada para esta tesis a Franco Iacomella.

162 Franco Iacomella en una entrevista publicada en el suplemento de Ciencia y Tecnología de la Agencia de Informaciones Mercosur (AIM Digital), el 15 de mayo de 2008.
En http://cyt.aimdigital.com.ar/ver_suple.php?id=2430 Último acceso el 22-4-2012

Una idea similar expresa Marilina Winik, impulsora de la editorial independiente y autogestionada El Asunto y participante activa de las F.L.I.As (Ferias del Libro Independiente y Autogestionadas). Marilina considera que el arte se ha fetichizado y se ha transformado en una mercancía por los desarrollos que ha tenido el sistema capitalista; pero que la concepción hegemónica de lo que el arte y la cultura son convive con prácticas que abordan y producen la cultura desde otros lugares.

> "Uno puede creer sólo el discurso hegemónico en relación a cómo debería ser la cultura, los derechos de autor, todo lo que estuvimos hablando hace un rato; pero también por otro lado nos damos cuenta de que en la práctica concreta de las personas singulares, grupos, colectivos que ni siquiera todos están luchando en contra del capitalismo, ni siquiera todos están luchando por cambiar el sistema de Copyright, en este momento; pero sí al mismo tiempo los vemos intercambiar, relacionarse, charlar y de esa manera es que se genera... no digo otra cultura, se genera la cultura porque también la cultura impuesta, hegemónica, todo lo que nos venden es una cultura que está ahí"[163]

En estas voces aparece otro aspecto nodal de lo que nuclea a estos artistas, de cómo interpretan y resignifican el concepto del Copyleft que, surgido del software, fue retomado por el arte: una lucha contra el modo mercantil de la producción artística. Modo que describen como hegemónico, pero no único; modo legitimado, pero no por eso exclusivo. De alguna manera, en estos otros modos que proponen los *grupos* que se inscriben en la Cultura libre y el Copyleft parece resurgir la *fiesta* que la modernidad invisibilizó, una relación *vital* entre las producciones y los usuarios/creadores (ya no sólo entendidos como espectadores, sino como posibles continuadores, derivadores de esas producciones) Espacios por fuera de los circuitos del arte para contemplar sigilosamente, como los museos y las galerías; sino espacios donde el arte es fiesta en el sentido del encuentro, de la puesta en común, de la com-unión. Esta es un poco la propuesta de las F.L.I.As o de la Fábrica de Fallas; pero qué ocurre con esa *fiesta* atravesada por las tecnologías, con esos otros modos de presencia y participación. Si la fiesta implica poner el cuerpo, cómo se resignifica eso en el espacio de Internet y, pincipalmente, cómo se logra no caer en la mercantilización en un espacio atravesado por la lógica del capitalismo post-industrial. Estas son preguntas que intentaremos responder en un próximo capítulo; por ahora importa establecer que esta mirada de oposición a la lógica de lo mercantil, del arte como marca o eslogan es otro punto de encuentro para estos grupos y colectivos.

Por último, parece importante dar cuenta en este apartado, destinado a las definiciones que los mismos participantes del *movimiento* dan del arte, de cómo piensan el arte aquellos que participan de la idea de Cultura Libre en un sentido amplio, es decir no solamente vinculada a las producciones artísticas. El arte es entendido como una posibilidad de mostrar/visibilizar la potencialidad del compartir en distintas áreas y campos. En este sentido, explica Sebastián Vázquez, miembro del colectivo La Tribu:

---

163 Entrevista a Marilina Winik realizada para esta tesis el 1°de mayo de 2010 en el marco de la 13° F.L.I.A que se hizo en el estacionamiento recuperado de Sociales de la UBA.

> "El campo del arte es bastante particular, donde ponemos bastante hincapié porque es una manera muy accesible de llegar a mucha cantidad de gente, el arte es algo que todos disfrutamos, todos consumimos arte, me parece que plantear esta discusión en el mundo artístico o en el mercado artístico es importantísimo, gente que llega a un montón de gente… la música llega a millones de personas, entonces si los músicos dicen "yo libero mi obra" un montón de gente va a decir "yo escribo, yo libero lo que escribo; yo hago una tesis, yo libero mi tesis" entonces es como un círculo virtuoso."[164]

Desde este lugar, se piensa a la producción artística y al artista como clave para la generación de un efecto de *ir convenciendo* a otros de las ventajas de licenciar desde el Copyleft. Generar un círculo virtuoso que difunda esta idea y la lleve a otras áreas, por ejemplo a la del conocimiento científico, a las producciones que se dan en las universidades o en los laboratorios. En este sentido, Richard Stallman sostiene que los conocimientos de uso práctico para la vida (donde no ubica ni al arte, ni a la opinión) deben ser libres.[165] Stallman se refiere al software, a las patentes de medicamentos, a las fórmulas; el arte, para él, con que sea compartible alcanza. Pero qué interesante es pensar al arte como el primer escalón en la discusión y el debate por un conocimiento no restringido, por un conocimiento que circule sin patentes. Y si los artistas con sus prácticas pueden generar esta espiral de transformación, como plantea el integrante del colectivo La Tribu; entonces bienvenida sea la lucha de los artistas que se inscriben en este *movimiento*. Pero si no logran instalar la discusión más allá de su propio campo de referencia, bienvenida sea igual la lucha por proponer otros modos de producir y distribuir las formas culturales. Esto es, sin duda, lo que le da entidad a este grupo heterogéneo: el oponerse a un modo establecido, el resistir desde los márgenes; pero buscando legitimar estos otros modos de entender lo cultural-artístico.

---

164 Entrevista a Sebastián Vázquez realizada para esta tesis en el marco de la 2da Fábrica de Fallas el 22 de noviembre de 2009.

165 "Mi opinión es que todas las obras de uso práctico deben ser libres; pero no digo igual acerca de las obras de arte, es otro asunto. Estas obras opino que deben ser compartibles, que es menos; pero es una libertad, es la libertad de hacer y distribuir copias exactas de la obra sólo de manera no comercial, esta es la libertad mínima para las obras que no son de uso práctico para hacer trabajos en la vida, como opinión y arte" explicaba Richard Stallman en una entrevista realizada para esta tesis en el marco de la Conferencia Internacional de Software libre el 9 de septiembre de 2011.

CAPÍTULO 6

MODOS ASOCIATIVOS EN TORNO AL COPYLEFT. LA NECESIDAD DE ORGANIZARSE Y GESTIONAR MODOS DE PRODUCCIÓN COLECTIVA.

"¿No es el arte un juego entre todos los hombres de todas las épocas?"

Marcel Duchamp

1. Instituciones- Organizaciones. Algunos anclajes para pensar estas nociones

En primera instancia es importante distinguir organización de institución. Siguiendo a Georges Lapassade, podemos decir que por institución se entiende a los grupos sociales oficiales: empresas, escuelas, sindicatos y a los sistemas de reglas que determinan la vida de estos grupos.[166] Mientras que una organización es el acto organizador que se ejerce en las instituciones, las realidades sociales: fábrica, banco, sindicato.[167] Es decir que las organizaciones son las *encarnaciones* de las instituciones, son las instituciones reglamentadas y organizadas en torno a un estatuto, roles, objetivos definidos. Por su parte, Schvarstein define a las organizaciones como especificaciones.[168] Entre los principales rasgos, que según Schvarstein le dan "singularidad y continuidad a la organización", se encuentran la identidad, "que se materializa a través de una estructura que es la forma que asume una organización" y esta estructura se vincula con los recursos de que dispone y cómo los usa, la relación con sus integrantes y con el entorno; los propósitos y programas. [169]

166 Lapassade, Georges (1985); *Grupos, organizaciones e instituciones*; Editorial Gedisa; México; (segunda edición) Pág. 213

167 Ídem Pág.107.

168 Véase Schvarstein, Leonardo (1998); *Diseño de organizaciones, tensiones y paradojas*; Editorial Paidós; Buenos Aires.

169 Schvarstein, Leonardo (1998); *Diseño de organizaciones, tensiones y paradojas*; Editorial Paidós; Buenos Aires. Págs. 409, 410 y 411.

En su libro *Psicología Social de las Organizaciones*[170] Schvarstein explica que podemos comprender a las instituciones como abstracciones y a las organizaciones como su sustento material, donde las instituciones se materializan y desde donde tienen efectos productores sobre los individuos, operando tanto sobre sus condiciones materiales de existencia como incidiendo en la constitución de su mundo interno. Las organizaciones son mediatizadoras en la relación entre las instituciones y los sujetos. Son una forma social establecida, una construcción social y el lugar donde se producen *las conversaciones*; están atravesadas por muchas instituciones que determinan verticalmente aspectos de estas interacciones sociales.

Por su parte, Berger y Luckmann[171] sostienen que las instituciones se experimentan como si tuvieran una realidad propia y se presentan a los individuos como un hecho externo, de esta manera las formaciones sociales se transmiten como hechos objetivos, dados y no como creaciones humanas. Los sentidos acerca de estas instituciones se cristalizan y no se ponen en discusión, si bien esto permite el normal desarrollo de la vida, ya que no podríamos cuestionarnos todo a cada momento, en algunos casos esta institucionalización juega en contra ya que no permite reflexionar sobre la propia práctica. De todos modos siempre hay un interjuego entre lo instituido, entendido como lo establecido o dominante, y lo instituyente, que es la protesta y/o negación de lo instituido. Es en los momentos de crisis cuando esos significados cristalizados se ponen en discusión y debate social, es en esos momentos cuando lo instituyente prima sobre lo instituido.

Y este es, sin duda, un contexto de cambios, de transformaciones en el que se ponen en juego los modos instituidos de distribución de lo cultural. Como ya hemos dicho, si bien la idea de que el conocimiento es social y que debe ser compartido (que es un bien común) tiene raíces que van más allá del movimiento del Software libre -que es el origen del *movimiento* de la Cultura libre- es en este contexto, atravesado por los usos de las tecnologías, en el que se aceleran las dinámicas del compartir y las reivindicaciones de los grupos que luchaban por un código abierto encuentran el espacio, la brecha en el sistema para llevar el debate más allá de los propios espacios del *movimiento*. Es la coyuntura específica para plantear el conflicto por los modos de distribución y apropiación de los bienes simbólicos (los bienes intelectuales comunes)

Y en este juego entre lo instituido y lo instituyente, entre lo cristalizado y aquello que busca la transformación, entran en escena otros modos de organización que no son ni el sindicato, ni la escuela, ni la empresa, ni las iglesias... sino otros modos de organizarse, nuclearse y convocarse.

---

170 Véase Schvarstein, Leonardo (1991); *Psicología Social de las organizaciones: nuevos aportes;* Paidós, Buenos Aires

171 Véase Berger, Peter y Luckmann, Thomas (1968); *La construcción social de la realidad;* Amorrortu Editores; Buenos Aires

2. El Copyleft y la Cultura libre como movimiento

Una de las principales dificultades, o quizás uno de los aspectos que vuelven más interesante el análisis de estos grupos de artistas que liberan sus obras con licencias Copyleft, es la manera de definirlo en tanto modo de organización. Lo que sucede con muchas de estas experiencias emergentes es que no se pueden clasificar o definir siguiendo caracterizaciones de corte *más tradicional*. En algún punto, podemos referirnos a organizaciones (con todo lo que este concepto implica), ya que de hecho hay fundaciones o asociaciones, conformadas de acuerdo a reglamentos, misiones y valores que apoyan esta actitud frente a la distribución de la cultura;[172] pero cuando incluimos a los artistas, estas definiciones se tornan demasiado *instituidas* para pensar estos modos de organización.

Siguiendo a algunos autores tradicionales del campo del análisis institucional, una organización puede definirse como:

> "*conjuntos prácticos* tales coma las fábricas, los sindicatos, los bancos, las asociaciones diversas, es decir las colectividades que persiguen objetivos tales como la producción de bienes o su distribución, la formación de los hombres, o la administración de su tiempo libre. Y por otro lado el mismo término designa también ciertas conductas sociales, determinados procesos sociales: *el acto de organizar* estas actividades diversas, el *procurarse los medios* para alcanzar *objetivos colectivos* (producir, educar, distribuir), la integración de los diversos miembros en una unidad coherente..."[173]

La segunda definición -la que refiere a ciertos procesos sociales, al acto de *organizar*- podría acercarse más a lo que expresan los grupos y artistas que se inscriben en el Copyleft y la Cultura libre, ya que como señalaba si bien hay organizaciones -entendiéndolas en tanto "colectividades instituidas con miras a objetivos definidos"[174] - que forman parte de la reivindicación de la libre circulación de la cultura, muchos de sus integrantes no están organizados de manera *instituida* en torno a un estatuto o reglas establecidas, sino que se vinculan de otras maneras, generalmente desde grupos o colectivos -así es como se autodefinen, incluso en algunos casos hablan de sí mismos en tanto cooperativas[175]- desde los que integran y aportan a una identidad que se construye en común.

Por este motivo, he decidido pensar a estos grupos en tanto movimiento e incluir en esta definición tanto a las organizaciones, constituidas de manera *más tradicional*, como a los artistas, que forman grupos o colectivos de trabajo. De este modo, el concepto de movimiento incluye a todos aquellos que, desde distintos lugares y con diferentes experiencias o recorridos, militan por la libre circulación de la cultura y apoyan esa militancia liberando sus obras y producciones.

---

172 En el Capítulo 4 se mencionan estas organizaciones

173 Lapassade, Georges y Lourau, René (1973); *Las claves de la sociología;* Editorial Laia, Barcelona.

174 Lapassade, Georges (1985); *Grupos, organizaciones e instituciones*; Editorial Gedisa; México; (segunda edición) Pág.107.

175 El autodefinirse como cooperativas tiene que ver, además, con un modo de organizar y distribuir los recursos económicos.

¿Qué implica pensar a la Cultura libre como un movimiento? Para responder a esta pregunta retomamos la definición que da Alberto Melucci sobre los movimientos sociales. Algo muy interesante en este autor es que define a los movimientos como construcciones sociales:

> "Los movimientos son construcciones sociales. Más que una consecuencia de crisis o disfunciones, más que una expresión de creencias, la acción colectiva es "construida" gracias a una inversión organizativa. Aquí la "organización" no es una característica empírica, sino un nivel analítico. Mantener organizados a los individuos y movilizar recursos para la acción significa distribuir valores, y fronteras establecidas por las relaciones sociales que condicionan la acción, pero ni los recursos ni las constricciones pueden ser activados al margen de la acción en sí."[176]

Así, el autor sitúa a los movimientos sociales no como algo dado, cristalizado; sino como algo en construcción. Otro aspecto interesante para el análisis que propone esta tesis son los elementos que Melucci considera fundamentales para la constitución de un movimiento. El autor se refiere a tres características analíticas:

1) la solidaridad

2) el conflicto

3) el rompimiento de los límites del sistema

Por solidaridad entiende "la capacidad de los actores para compartir una identidad colectiva (esto es, la capacidad de reconocer y ser reconocido como parte de la misma unidad social)"[177] Desde este punto de vista, y entendiendo la identidad colectiva desde la teoría de la acción colectiva que desarrolla este mismo autor y que Gilberto Giménez retoma al hablar de la relación entre identidad y cultura, la identidad colectiva presupone la capacidad de conferirle un sentido a aquello que se está haciendo o que se va a hacer: hay un proyecto, una historia y una memoria que le confieren estabilidad. Hay, además, un involucramiento emocional que permite a los sujetos sentirse parte de eso común. Obviamente, también entra en juego el aspecto relacional –lo que Giménez plantea acerca de que toda identidad se construye en relación a un(os) *otros*- que, siguiendo a Melucci, podría pensarse en base al conflicto o la ruptura de los límites del sistema, entrar en crisis con los aspectos establecidos y nuclearse para transformar eso instituido y, por lo tanto, agruparse en relación a una solidaridad común (el proyecto, la historia y la memoria) pero también en *contra de otro*. Melucci define el conflicto como: "una relación entre actores opuestos, luchando por los mismos recursos a los cuales ambos dan valor".[178]

A partir de estas definiciones, de estas referencias analíticas, uno puede pensar al Copyleft y a la Cultura libre en tanto movimiento: hay una identidad colectiva que se cons-

---

176 Melucci, Alberto (1999). *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. El Colegio de México, Capítulo 1. "Teoría de la acción colectiva". En línea en: http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/ACCIONCOLECTIVAvidacotidianaydemocraciaMelucci.pdf

177 Melucci, Alberto; Op. Cit.

178 Melucci, Alberto; Op. Cit.

truye en torno a un proyecto, una idea: la de la libre distribución de los bienes intelectuales comunes, proyecto que forma parte de una historia que se enlaza al movimiento del Software libre y que, a su vez, se construye como oposición a otro modo de distribución cultural, que es el vigente en la actualidad, el del Copyright. Las organizaciones que representan los modos tradicionales de circulación y el movimiento de la Cultura libre entran en conflicto por los modos de gestionar los bienes simbólicos o, como los llaman desde el Copyleft, los bienes intelectuales comunes.

La tercera característica analítica que Melucci da para pensar los movimientos colectivos es la ruptura con los límites del sistema. Creo que en este punto es clara la ruptura que proponen los artistas que se inscriben en el Copyleft con el sistema de distribución vigente.

Entonces, teniendo en cuenta estas dimensiones de análisis podemos pensar al Copyleft y a la Cultura libre como a un movimiento, con algunas fronteras, quizás, aún difusas en cuanto a modos de pensarse; pero muy claras en la diferenciación con un *otro* que expresa un proyecto muy distinto. Esa falta de homogeneidad al momento de pensarse o de autodefinirse no va en contra de lo que caracteriza a un movimiento social pensado desde la idea de identidad colectiva. En este sentido explica Giménez:

> "(...) las identidades colectivas (1) carecen de autoconciencia y de psicología propias; (2) en que no son entidades discretas, homogéneas y bien delimitadas; y (3) en que no constituyen un "dato", sino un "acontecimiento" contingente que tiene que ser explicado"[179]

Surge, ahora, la cuestión de si se puede hablar de Cultura libre y de Copyleft en los mismos términos. Como se explicó en el capítulo "Copyleft, Creative Commons y Cultura libre. Un acercamiento a la problemática" el Copyleft es un hack al Copyright, leído desde ahí, sería una herramienta para accionar en los términos de la Cultura libre. Pero además del licenciamiento, considero que el Copyleft se ha convertido en un concepto movilizador y nucleante porque, más allá de que al momento de elegir una licencia libre o abierta opten por las licencias Creative Commons, se reconocen como parte de lo que Pagola define como *actitud* Copyleft y que en esta tesis es pensado, también, en tanto movimiento porque, como planteaba antes, hay una solidaridad y una idea nucleante que los impulsa a asociarse.

2.1. El contexto *definiendo* al movimiento

Los movimientos surgen (se nuclean) en determinadas coyunturas, generalmente a partir de un conflicto que se relaciona a los modos de producción y distribución social; surgen como oposición o como reclamo frente a esas modalidades que no comparten. Siguiendo nuevamente a Melucci, podemos señalar que:

---

179 Giménez; Gilberto (2005); "La cultura como identidad y la identidad como cultura" Instituto de Investigaciones Sociales. UNAM. Ponencia presentada en el III Encuentro Internacional de Promotores y Gestores Culturales. Guadalajara, Jalisco.

> “La activación de movimientos sociales concretos es siempre el encuentro entre la existencia estructural de un conflicto y las condiciones coyunturales en las que se encuentra un sistema. Los movimientos, a su vez, provocan nuevos cambios, que acentúan o reducen las contradicciones”[180]

Los movimientos se constituyen, en cierta forma, porque los modos de organización preexistentes no pueden dar respuesta a este nuevo conflicto. Surgen, como señala Pedro Ibarra,[181] por una carencia organizativa.

> “Un movimiento surge –asume esta respuesta a las carencias valorativo/ideológicas y las responde de esta forma identitaria, alternativa a las formas convencionales/dominantes de adaptarse al mundo –porque existen redes solidarias preexistentes, porque existen personas con experiencia solidaria o porque existen personas con memoria solidaria, con memoria/ideología de que es posible hacer y ver las cosas de forma diferente.”[182]

Ante esas carencias organizativas, los movimientos proponen formas más flexibles, métodos no convencionales; “informalidad organizativa” la llamaría Ibarra, prefiero pensarlas como otras lógicas de organización que no responden a los roles y los estatus tradicionales.

Es interesante pensar, también, en las redes de solidaridades previas que hacen posible la constitución de un movimiento, porque si se considera a la Cultura libre se puede ver que tiene sus bases en redes preexistentes. Más allá del propio movimiento del Software libre, muchos de los artistas que hoy trabajan desde el Copyleft formaban (y forman) parte de otros grupos de militancia.

Los modos en que reconocen haberse vinculado a la lucha por la Cultura libre da cuenta de la pertenencia a grupos y colectivos que fueron tejiendo redes en este sentido: la lucha por el territorio, la militancia política, el arte militante. Estas redes, estas posiciones eran las que nucleaban a estos artistas que hoy forman parte del movimiento del Copyleft y la Cultura libre.

Julia Risler, por ejemplo, cuando explica el inicio de Iconoclasistas, dice que ella venía de la Cultura libre y su compañero del arte callejero activista. Esta definición de sus orígenes es interesante para entender la práctica que realizan; esta perspectiva se ve claramente en la posición que asumen en su página, en ese espacio describen a la comunicación como una práctica política; de hecho el subtítulo de su sitio web es “laboratorio de comunicación y recursos contrahegemónicos de libre circulación”.[183] Según señala, su vinculación con el movimiento del Copyleft y la Cultura libre comienza a partir de festivales como el

180 Melucci, Alberto; Op. Cit.

181 Véase Grau, Elena e Ibarra, Pedro (coord.) (2000); *Anuario de Movimientos sociales. Una mirada sobre la red;* Icaria Editorial y Getiko Fundazioa; Barcelona.

182 Ibarra, Pedro; “¿Qué son los movimientos sociales?” en Grau, Elena e Ibarra Pedro (coord.) (2000); *Anuario de Movimientos sociales. Una mirada sobre la red;* Icaria Editorial y Getiko Fundazioa; Barcelona.

183 Página de Iconoclasistas http://iconoclasistas.com.ar/

Potlach.[184] Es decir, espacios de participación y reunión que no tienen como idea nucleante al Copyleft; pero sí una idea de Cultura libre o contracultura. De hecho el Potlach se define como espacio contracultural.

Es la pertenencia y la militancia en otros espacios de lo artístico lo que va tendiendo las redes del movimiento. En este sentido, Gabriela Mitidieri, una de las integrantes de Sub Cooperativa de fotógrafos, explica que:

> "(...) tenemos relación y amistad con muchos colectivos afines, La Tribu es uno de ellos, El Asunto, gente que viene trabajando bastante sobre el tema Copyleft, hay afinidad y hay amor con ellos. Entonces sí, primero desde lo afectivo y después desde lo ideológico y de los principios comunes nos vinculamos con ellos y en este tipo de movidas (se refiere a la Fábrica de Fallas) nos parece interesante poder estar y aportar" (Gabriela Mitidieri- Sub Cooperativa de Fotógrafos)[185]

Este grupo de fotógrafos tiene trabajos que muestran, por ejemplo, las problemáticas de Villa Soldati, del Borda, del Riachuelo, de los ex combatientes de Malvinas.[186] En esos trabajos hay un compromiso político y social que se completa con el permiso de la utilización y derivación de sus trabajos:

> "Creo que primero empezamos a movernos así y después supimos cómo ponerle el nombre al asunto. Básicamente desde que empezamos a trabajar está sobreentendido que toda foto que se use sin fines de lucro se cede, citando la fuente y bueno, básicamente eso, firmamos como cooperativa así que pedimos que se respete eso" (Gabriela Mitidieri- Sub Cooperativa de Fotógrafos)

Esto es lo que explica acerca de la decisión del grupo de usar una licencia Creative Commons. Algo que surgió de manera natural en lo que era su concepción de grupo y de trabajo. Vuelve a resaltar la idea de la cooperativa, a la que define:

> "Somos una cooperativa en términos de reparto equitativo de los ingresos; pero también en términos de creación colectiva, en términos de la posibilidad de crear los proyectos juntos, salir a sacar juntos, intercambiar ideas acerca de la edición de manera colectiva y firmamos como cooperativa." (Gabriela Mitidieri- Sub Cooperativa de Fotógrafos)

Entienden a la cooperativa no sólo como una manera de distribuir los ingresos, sino como una manera de organizar el trabajo. Las fotos son una producción en cooperación,

---

184 El primer festival de Potlach se realizó en septiembre de 2004 en la fábrica recuperada IMPA. "Potlach – palabra que viene de un ritual indígena y que tuvo posteriormente un recorrido en la filosofía social y del arte se transformó en la idea articuladora de prácticas y de sentidos en torno a la gratuidad, al don, al regalo, a las relaciones no comerciales, a la producción autogestionada" explica Fernando Catz en su ponencia "Experiencias de producción y circulación de prácticas artísticas y comunicativas fuera o contra lo comercial" presentada en el Tercer Simposio de Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital desarrollado del 24 al 26 de agosto de 2006.

185 Entrevista realizada a Gabriela Mitidieri, integrante de Sub Cooperativa de fotógrafos, para esta tesis el 28 de noviembre de 2010 en el marco de la 3era Fábrica de Fallas.

186 Estos trabajos se pueden ver y descargar en la página de la cooperativa www.sub.coop/Inicio.php Último acceso el 20-6-2012.

se firman de manera colectiva y, a su vez, pueden ser reutilizadas por otros ajenos a esa cooperativa gracias a que sus trabajos tienen una licencia Creative Commons By-NC-SA (atribución, no comercial, compartidas igual)

Por su parte, Compartiendo Capital se define como una plataforma que fomenta el libre intercambio de conocimientos y procesos. Sus miembros son de Rosario y su vínculo con la Cultura libre surge a partir de una postura política, como explica Fabricio Caiazza, uno de los impulsores de la plataforma:

> "Políticamente nos interesa el concepto de libre distribución de la información, nos interesa el concepto de libre acercamiento a los bienes culturales y a su posibilidad de ser reproducidos, multiplicados, derivados, modificados." (Fabricio Caiazza- Compartiendo Capital)[187]

Plantean a la Cultura libre desde un lugar político (tal como lo hace Julia Risler de Iconaclasistas al referirse a la actividad que llevan adelante como militancia) y, por este motivo, el compartir y la producción de arte están ligados a pertenencias que van más allá de este movimiento.

> "(...) participamos de un montón de otras iniciativas ya sea como colaboradores, asesores o simplemente participando. Lo que sucede es que vivimos actualmente en la ciudad de Rosario y en esta ciudad es muy común que una persona participe de una o dos experiencias al mismo tiempo, esto va generando por sí mismo una red, un modo de contaminarse mutuamente." (Fabricio Caiazza- Compartiendo Capital)

Caiazza se refiere a las redes que los atraviesan, de las que forman parte; los contactos, los vínculos que los van *contaminando* y van *contaminando* sus trabajos. Son esas pertenencias las que van definiendo el movimiento que es, en realidad, una articulación de nodos en red(es).

Desde este lugar, me parece pertinente retomar a Ibarra que define al movimiento social como un conjunto de redes, ya que esa definición resulta muy interesante para pensar a la Cultura libre. Redes que se tejen a través de los años y de las experiencias compartidas, redes de deseos comunes, redes que se enlazan en una manera de pensar al mundo. Redes *online* y redes *offline*.

Aparece aquí, nuevamente, el atravesamiento de las tecnologías y los otros modos que proponen de organizarse y estar juntos.

---

187 Entrevista realizada a Fabricio Caiazza para esta tesis el 6 de marzo de 2010 (vía Internet). Fabricio es, junto a Inne Martino, uno de los impulsores de la plataforma y el proyecto Compartiendo Capital que se desarrolla en Rosario, Santa Fe.

3. Lo(s) Colectivo(s) formando un movimiento

Muchos de los artistas que integran el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft se nuclean, a su vez, en colectivos (colectivos *en* el movimiento). Esta forma de asociación está en relación con su manera de entender el proceso de producción de lo cultural-artístico (que nunca es individual, ni surge de la cabeza de un *genio creador*, sino de vínculos, relaciones y posiciones compartidas socialmente), pero también es una estrategia frente a una *institución arte* que les deja pocas brechas para la circulación de sus obras. En este sentido, la unión hace la fuerza no sólo al nivel de la producción, sino al nivel de la visibilidad y el posicionamiento.

En este sentido, explica Alan Moore:

> "En la historia del arte, los colectivos han surgido cuando fueron necesarios. Los artistas se asocian continuamente como parte de su trabajo, y los grupos se forman en respuesta a condiciones específicas, cuando hay algo particular que hacer. Los artistas han usado mucho los grupos para lograr cierta influencia en el mundo del arte dominado por funcionarios que dirigen instituciones y mercados orientados por coleccionistas y administradores. Los artistas se organizan para mejorar situaciones difíciles, especialmente para la exhibición de obra – para hacer llegar su arte al público"[188]

Además de estrategia para hacer públicas las producciones, los colectivos artísticos (en la historia del arte) han estado vinculados a diferentes tipos de activismo político, a luchas contra ciertos órdenes establecidos. Es decir, este modo de asociación se corresponde con una manera de entender el arte que busca cambios, transformaciones, que intenta poner en discusión lo instituido. Por eso, pensarlos como colectivos conlleva una reivindicación de la colaboración, de la producción en conjunto con objetivos políticos de transformación.

En ese mismo texto que citaba antes, Alan Moore hace una comparación entre el arte y las flores y se refiere al colectivo como a la tierra, a los cimientos desde los que *germinan* las obras. Sostiene que el arte es colectivo en sí mismo, ya que los artistas siempre se han organizado en escuelas, en talleres; es la idea de la marca individual del genio creador la que viene a invalidar lo colectivo como forma de producción artística. Y es por esta invalidación -como oposición a ella- que el organizarse de esta manera genera disputas a los sentidos instituidos del arte.

Actualmente, las gestoras colectivas (que usan el concepto de lo colectivo) sólo se ocupan de gestionar y administrar los derechos de propiedad de los autores como suma de

---

188 Moore, Alan (2002) ; "Introducción general al trabajo colectivo en el arte moderno", traducido por Lila Pagola. Artículo presentado en la exhibición "Masa crítica" Smart Museum, Universidad de Chicago, Abril 2002. En línea en http://www.liminar.com.ar/pdf05/moore.pdf Último acceso el 11-5-2012

individualidades.[189] Desde este lugar, el modo asociativo en el que se basa el movimiento de la Cultura libre tiene un sentido diferente de lo colectivo, un sentido que lo acerca a lo comunitario como lugar compartido y común, nunca como suma de individualidades.

> "La idea del taller, de la escuela y del colectivo han supuesto ejes vertebradores de esa voluntad social, que no buscaba tanto la transmisión del estilo como la construcción de un andamio. (...) la urgencia de debatir lo colectivo como formato en el que instaurar nuevos modos de producción, difusión y socialidad en los que naturalmente se generarán obras."[190]

Así planteado, y siguiendo a Jorge Luis Marzo, el colectivo es un modo de asociación que ha permitido y permitirá lazos de sociabilidad, bases para generar obras, no entendidas como proyectos cerrados, sino como construcciones de "plataformas de desarrollo, integración o crítica pensadas para contextos no artísticos"[191]

Es interesante esta vinculación del colectivo como base, cimiento o espacio de desarrollo de plataformas, ya que al referirse a plataformas se puede hacer una analogía con el espacio de lo *online* y las plataformas para vincular. De hecho, algunos de los colectivos artísticos que forman parte del movimiento de la Cultura libre y el Copyleft nombran a sus espacios en lo *online* como plataformas[192] de encuentro, de vínculo, de socialización y de construcción conjunta. Lo colectivo como base, como punto de partida de cualquier proyecto u obra.

> "Entonces dos de las precondiciones de colectividad artística activista exitosa están en posición: nuevas tecnologías de comunicación que favorecen el trabajo en grupo y un movimiento social en expansión"[193]

Así, las tecnologías posibilitan otros modos de estar en comunidad y otros modos de entender el trabajo colectivo. Lo colectivo se redefine en la Red.

---

189 Al final de la tesis se incluye un apartado donde se detallan las gestoras colectivas que existen en Argentina y se explican sus principales funciones respecto de la gestión colectiva de derechos de autor.

190 Marzo, Jorge Luis (2007); "Mitos y realidades de las experiencias creativas colectivas" ponencia presentada en la QUAM 2007. Págs. 13 y 14. En línea en http://www.soymenos.net/QUAM07.pdf Último acceso el 11-5-2012.

191 Ídem. Pág. 18.

192 Por ejemplo Compartiendo Capital; Not Made in China, Proyecto Nómade (que también se define como interfaz), RedPanal definen sus espacios *online* como plataformas.

193 Moore, Alan; Op. cit.

4. Del colectivo a la red. O el colectivo en red. El territorio y la web. Espacios para tejer redes.

Si bien el espacio de Internet como lugar para organizarse va a ser trabajado con mayor especificidad en el próximo capítulo, es importante mencionar acá una tensión que aparece en el discurso de los propios protagonistas y también en sus prácticas, una tensión que no es propia de estos grupos, sino de cualquier trabajo político y militante: la pregunta acerca de la posibilidad de construir lazos perdurables en Internet y, opuesto a esto, lo territorial, el cara a cara como forma de organización *tradicional*.

Uno de los principales reparos que aparece en relación al uso de las tecnologías es el de la desterritorialización, no en el sentido exacto que le da García Canclini[194] de desprenderse hacia un mundo global, sino en un sentido más político en el que el territorio es el frente de lucha, es la comunidad próxima, es el compartir realidades y contextos.

> "Internet para nosotros es una mediación y tratamos de romper siempre con la mediación, es verdad que junta gente que de otra manera no se podría juntar o experiencias que de otra manera no se conocerían, pero nosotros consideramos que si eso después no tiene un anclaje territorial, si no nos juntamos cara a cara en un viaje, en un evento, en una casa o donde sea, el sentido político un poco se pierde. Nosotros anclamos mucho en lo territorial, en el barrio, en tu barrio, en tu lugar, en tu casa; porque creemos que el vínculo con el territorio genera un compromiso muy diferente al que genera el mundo virtual" (Sebastián Vázquez, miembro del colectivo La Tribu)[195]

En esta frase se lee una mirada de las tecnologías como generadoras de lazos más frágiles, más fútiles, menos comprometidos. En este sentido, las tecnologías serían un complemento; pero nunca el modo único de generar las redes, los intercambios, la acción política.

> "Una cosa es estar en la computadora y otra cosa es salir a la calle y encontrarse con el mundo. Creemos que Internet es una mediación, un sistema de intercambio si se quiere de información valiosísimo, pero que si no tiene un anclaje en el territorio se desdibuja un poco la capacidad de acción políticamente" (Sebastián Vázquez, miembro del colectivo La Tribu)

Por eso, estos grupos y colectivos que trabajan desde el Copyleft, que generan redes a través de sus páginas webs, de sus blogs y de sus perfiles en Facebook, que suben a Internet sus producciones para que otros puedan reutilizarlas y resignificarlas; también generan o propician encuentros en el espacio territorial: la Fábrica de Fallas, las F.L.I.A(s) son un ejemplo de esto (aunque como espacios están también atravesados por lo tecnológico, ya que el mundo de lo *online* y de lo *offline* están permanentemente imbricados,

---

194 Véase García Canclini, Néstor (1990); *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*; Editorial Grijalbo, México. Cap. 7"Culturas híbridas, Poderes oblicuos".

195 Entrevista realizada para esta tesis a Sebastián Vázquez.

en los términos de Rosalía Winocur[196]) Pero también generan propuestas de intervención para unir lo *online* y lo *offline*. En este sentido, la experiencia de Compartiendo Capital es muy interesante.

Fabricio Caiazza, uno de los dos integrantes estables de Compartiendo Capital (al espacio se suman colaboradores que asesoran o contribuyen en distintos proyectos; pero Fabricio Caiazza -Faca- e Inne Martino son los que sostienen a largo plazo la plataforma) explica que las tecnologías brindan potencialidades especialmente para generar encuentros y proyectos que de otro modo las distancias no permitirían:

> "(…) la posibilidad de hacer cosas en el espacio *online* es que llegás a más personas, es más fácil encontrar gente que tiene tu misma afinidad en cuanto al modo de trabajo, te enterás rápidamente de lo que está sucediendo en otros sitios y podés trabajar en red" (Fabricio Caiazza- Compartiendo Capital)[197]

Sin embargo, como ya también plantean otros artistas entrevistados, él también ve en la tecnología el problema de la desterritorialización.

> "Perdemos de vista los aspectos que hacen particulares las experiencias en relación a sus espacios. Esto es lo que nosotros intentamos reforzar con los encuentros face to face, es decir cuando partimos de una comunicación *online* y luego nos encontramos físicamente y generamos algún tipo de intercambio a nivel humano suceden otras cosas, a nivel perceptivo con respecto al otro suceden otras cosas y puede dar pie a nuevas iniciativas, nuevos proyectos que al estar trabajando meramente *online* nunca se te hubieran ocurrido" (Fabricio Caiazza- Compartiendo Capital)

Por eso, Compartiendo Capital se define como una plataforma "peer to peer y face to face"; es decir que tienden redes en Internet; pero también en el espacio de lo territorial. En su blog explican que

> "*Compartiendo Capital* es una plataforma que fomenta el libre intercambio de conocimientos y procesos. Nos gusta decir que *Compartiendo Capital* es peer to peer y face to face, y trasladar el entretejido de las redes *virtuales* a las redes físicas, organizando encuentros, talleres, charlas y cruces contaminantes y productivos."[198]

El proyecto vodkamiel, que llevan adelante desde Compartiendo Capital, surge en este sentido del compartir el espacio físico. Vodkamiel es una bebida libre (open source drink), su receta está disponible en la página y además desde Compartiendo Capital instan a que se le agreguen ingredientes, se mejore, se distribuya e, incluso, se le dé un uso comercial si así lo quieren. La bebida tiene 4 libertades, que retoman las 4 libertades básicas propuestas por Richard Stallman al momento de establecer qué es una licencia Copyleft. Así, Vodkamiel puede ser usado con cualquier propósito: cultural, comercial, político, social,

---

196 Véase Winocur, Rosalía (2006) "Internet en la vida cotidiana de los jóvenes" en Revista Mexicana de Sociología 68, número 3, Universidad Autónoma de México – Instituto de investigaciones Sociales, México.

197 Entrevista realizada a Fabricio Caiazza para esta tesis el 6 de marzo de 2010 (vía Internet)

198 http://compartiendocapital.org.ar/blog Último acceso 27-5-2012

etc. Se puede adaptar a las necesidades, agregándole ingredientes; se puede distribuir, gratis o cobrándolo; y se puede mejorar Vodkamiel y liberar esas mejoras al público. Es decir, Vodkamiel cumple con las libertades del Copyleft y, a su vez, es una derivación de otra bebida "20 cola", que se define como "bebida -cola cultural- solidaria, con gusto a cola, de color transparente y magenta" y que da su receta.

Pero además de lo interesante de que sea una bebida *open source*, Vodkamiel tiene como objetivo invitar a la reunión y a un modo de compartir más *primario*, el de reunirse para festejar; el objetivo de la fiesta, como ritual de com-unión con el otro. De este modo, la articulación de las redes peer to peer y las redes face to face se imbrica, se entrelaza y Vodkamiel reúne, como expresión y como proyecto, algo de esos dos entretejidos que, finalmente, forman una sola trama.

Otra experiencia que da cuenta de ese entrelazamiento del mundo *online* y el *offline* es el de Iconoclasistas, formado por Julia Risler y Pablo Ares. Este grupo utiliza su sitio web como un modo de darle visibilidad a sus proyectos; por un lado permiten la descarga de todas sus producciones gráficas; pero también muestran los espacios de talleres que llevaron adelante en distintas ciudades. Sus trabajos de mapeo son claramente territoriales, en el sentido de que surgen en talleres hechos en cada lugar, dando cuenta de las problemáticas de esos territorios y tienen por objetivo pensar cómo se dan las relaciones de poder y las resistencias en las distintas ciudades o lugares que mapean. La consigna es pensar colectivamente el territorio. Estos mapas se construyen con la gente del lugar, de movimientos sociales, colectivos, estudiantes que participan de los talleres. Luego, la página actúa como visibilizadora de esas experiencias; pero también como multiplicadora ya que esos mapas pueden ser derivados y transformados, de hecho aclaran que pueden ser "socializadas, compartidas y recreadas a través de redes sociales, publicaciones, talleres".[199] En la sección de la página destinada a los mapeos no sólo incluyen registros de los talleres y las experiencias, sino que también aportan herramientas de mapeo colectivo, es decir acercan estrategias para que los grupos o movimientos que lo deseen puedan hacer sus propios talleres de mapeo. La página se constituye, así, en un espacio más para construir redes en donde se *revuelven* las prácticas de lo *online* y de lo *offline*. Es, justamente, esa revoltura la que hace estos espacios interesantes, imposibles de ser pensados por separado.

> "Es esencial por la circulación de materiales, por la distribución, por la conexión con otros, por el intercambio, ahora los comentarios también tienen el aporte ése, porque se puede bajar todo el material, me parece que todo suma" explica sobre la página Julia Risler "Hay una cuestión de cómo cambió Internet y cómo la está usando la gente y uno también tiene que amoldarse a eso, no podés seguir con el viejo estilo de bueno subo una cosa cada tanto, está esta cosa más inmediata, más rápida y a su vez darse el tiempo para construir algo a mediano plazo" (Julia Risler- Iconoclasistas)[200]

199 http://iconoclasistas.com.ar/ Último acceso 27-5-2012

200 Entrevista a Julia Risler realizada para esta tesis.

Aparece en este fragmento de entrevista la referencia a Internet atravesando nuestras prácticas, transformándolas. Las tecnologías como instituciones que transforman a otras instituciones, que transforman los modos de producir, circular y distribuir lo cultural-artístico.

Desde estas experiencias podemos ver ese entrelazamiento entre la red y el territorio, las redes que se tejen en el mundo de lo *online*, pero también de lo *offline*. Internet permite un trabajo des-localizado, des-temporalizado, distribuido, de encuentros intermitentes. Lo territorial nos vuelve a un modo de conexión anclado en la fiesta y en el cuerpo, con otras temporalidades y otros ritos. Sin embargo, ambos espacios se entrelazan, se complementan y se crean mutuamente. El movimiento de la Cultura libre y el Copyleft es hijo de ese tejido mixto que amalgama los espacios de lo *online* y lo *offline*.

4.1 El cuerpo y la fiesta: las redes del *cara a cara*

a. Fábrica de Fallas

Como señalaba antes, el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft ha sabido generar - más allá de su lógica de trabajo distribuido en la red- espacios de encuentro de los cuerpos, momentos rituales de celebración del *estar juntos*. Uno de estos espacios por excelencia es la Fábrica de Fallas, Festival de Cultura libre y Copyleft, que tuvo su primera edición en 2008 y que, desde entonces, se realiza anualmente en el edificio de FM La Tribu, en Lambaré 873, en la Ciudad de Buenos Aires.

Al entrar en la Fábrica de Fallas todos nos convertimos un poco en piratas,[201] no de los que robaban para la corona, sino de los otros, los contemporáneos, los que ponen a circular, los que se descargan, los que suben, los que andan por la vida con contenidos *pirateados* de Internet.

Duplicados, copiados, derivados. La Fábrica de Fallas propone varias experiencias y espacios para debatir acerca -mejor dicho en contra- de la propiedad privatizante y privatizada. A las charlas, debates y seminarios, se les suma el color del festival y se comparten experiencias como La Copiona, *el Té de la vecindá* o instalaciones artísticas que reflexionan en torno a la *duplicación* de la cultura.

La Copiona, por ejemplo, es un aparato en el que uno inserta un pen drive o un cd y se carga toda la música libre, que es aquella producida por artistas que utilizan licencias como Copyleft o Creative Commons. También hay un espacio para el trueque digital al que llevás un pen drive con cosas que quieras compartir, lo descargás y lo (re)cargás con otras cosas. Además, por la tarde, está el *Té de la vecindá* un espacio para compartir té, tortas y charlas sin los muros del Facebook.

---

201 Muchas veces se define como piratería y piratas a los que descargan contenidos de Internet o a los propios contenidos obtenidos de esa manera. Si bien el término es peyorativo y provocador en discusiones como la de las leyes SOPA y PIPA que proponen, justamente, combatir la piratería en Internet; estos grupos lo retoman para cambiarle el sentido y dar cuenta de que muchas de esas prácticas que denominan piratería son prácticas habituales de acceso a la cultura.

A la Fábrica de Fallas asisten artistas y referentes del movimiento de la Cultura libre de distintas partes del país, más allá de que se realice en la ciudad de Buenos Aires es un espacio que nuclea a los impulsores de proyectos y experiencias que se inscriben en el Copyleft.

El festival se completa con muestras de artistas que trabajan desde la Cultura libre y el Copyleft, que proponen intervenciones del espacio que llevan a reflexionar sobre la copia y la circulación cultural. Fotos, plantas, juguetes hechos con artículos domésticos, orquestas que tocan en la calle con partituras libres y cientos de personas que recorren los apretados pasillos de La Tribu, que se sientan en la calle, que comparten el *té*.

Hay en este espacio una idea de lo colectivo y lo común que lleva a pensar en la categoría de comunidad. Williams en su libro *Palabras claves* hace una genealogía breve de las distintas acepciones que ha tenido el término. De ese recorrido por los sentidos históricos, dos significados me parecieron pertinentes de ser traídos a esta discusión. Por un lado, el término comunidad en tanto algo que pertenece a lo común y que, entonces, se distingue de "las personas de rango"[202] Si bien el uso de este concepto no correspondería a la época contemporánea (ya que según señala Williams este sentido extiende su uso desde el siglo XIV al s. XVII) es interesante para plantear esa dicotomía instaurada por el proceso moderno entre "culto" y "popular" ya que reconoce en lo común aquello de lo que participa una mayoría, diferenciada de la clase "alta". El concepto establece una distinción y, por lo tanto, marca circuitos diferentes de pertenencia.

Por otra parte, el término comunidad, en un uso más actual, es entendido en tanto organización cercana, "un intento de distinguir el conjunto de las relaciones directas"[203] por oposición a las relaciones más indirectas con el Estado o la sociedad pensada desde un lugar abstracto. Así, comunidad tiene un sentido de proximidad, de cercanía que no tienen otros modos de designación de las relaciones sociales. También, según establece Williams, la categoría comunidad se asocia, algunas veces, a experiencias alternativas de vida grupal (las comunas, por ejemplo).

Pero los modos de estar o sentirse próximos cambian con la aparición de las tecnologías de comunicación y esto llevará a Benedict Anderson a plantear el concepto de comunidades imaginadas: uno se siente cercano, aunque no lo esté físicamente.[204]

Y esa comunidad que participa, que vive la Fábrica de Fallas, se establece, como explicaba antes, de dos maneras: territorial; pero también en el espacio de lo *online*. Estas fiestas son momentos de encuentro cara a cara; pero muchos de sus lazos se construyen en la red y parte de los modos de trabajo que proponen tienen que ver con un tendido de nodos. De hecho, la forma colaborativa, derivativa y transformativa que sustentan para sus producciones se vincula a las potencialidades que, en este sentido, abre Internet. Esta comunidad, que se constituye y se refuerza durante la fiesta, es cercana por las ideas que comparte, ése es su territorio común, más allá de que ese territorio se construya en la red o en el *mundo* de lo material.

---

202 Williams, Raymond (2000); *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad;* Nueva Visión; Buenos Aires. Pág. 76.

203 Ibídem

204 John B. Thompson retoma la categoría de Benedict Anderson de esta manera: "Leyendo en lenguas vernáculas, los individuos gradualmente fueron tomando conciencia de que pertenecían a una comunidad virtual de lectores con quienes nunca se comunicarían directamente, pero con los que estaban conectados a través de la imprenta. Esta comunidad virtual de lectores a la larga se convertiría, según sugiere Anderson, en la comunidad imaginada de la nación" John B. Thompson (1998) *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, Paidós; Barcelona; Pág. 92.

La vinculación del movimiento de la Cultura libre y el Copyleft con el software los acerca a las lógicas del mundo de lo *online*; sin embargo y pese a luchar por un Software libre; también intentan recuperar el encuentro y la sociabilidad cara a cara. Por eso proponen estas fiestas, estos festivales de Cultura libre y Copyleft, que sirven para reflexionar; pero también para estar juntos, comunitariamente, en un espacio físico *común*. Por eso, en el ritual de cada Fábrica de Fallas se le da un espacio al *té de la vecindá*, pensado para romper los muros del Facebook. Un juego de palabras entre el muro para escribir y el muro que nos impide el contacto. Así, con el *té de la vecindá*, en el espacio *On lime*,[205] se desafía a las prácticas *online*; pero no se las niega, no se las desprecia.

La mayoría de los grupos y colectivos que participan de la Fábrica de Fallas tiene su propio espacio en Facebook, que les sirve como vidriera para mostrar su trabajo; pero también para tender redes con otros lejanos, inaccesibles por la distancia física. Pero en ese ritual del té se reconstituye la presencia y el cuerpo del otro, la materialidad de la voz, la materialidad del gesto. Este espacio no niega al otro, no lo reemplaza, se le yuxtapone -y se le imbrica- de la misma manera que las tecnologías se yuxtaponen -y se imbrican- en nuestras cotidianidades y crean nuevas ritualidades, nuevas rutinas. Así, no es uno o el otro, es uno y el otro, mientras se comparta *lo común*.

Ante todo, y no sólo por su nombre, sino especialmente por la dinámica que adquiere, considero que la Fábrica de Fallas es una fiesta en los términos en que trabaja esta categoría Martín Barbero, pensándola como oposición al espectáculo que es el modo en que la modernidad organizó el tiempo del ocio: desplazando la fiesta en la que se ponía el cuerpo al espectáculo pensado para ser contemplado.[206] Es en el proyecto moderno en que la obra empieza a ser pensada como mercancía y la cultura empieza a distinguirse entre "culta" y "popular". Será Martín Barbero, discutiendo con Frankfurt y dialogando con Benjamin, el que nos recuerde los mestizajes de los que estamos hechos, cómo hay una revoltura de lo culto y lo popular que se visualiza en lo masivo, en las narrativas de los medios. Si bien la Fábrica de Fallas no es un medio, ni el discurso de un medio; está atravesada por esa matriz cultural, por las mediatizaciones. Desde ese lugar, hay en esta Fábrica de Fallas un modo de entender esa *revoltura* cultural, esos mestizajes.

La idea de lo popular asociada a lo bárbaro, hija también de la distinción moderna, es otro punto interesante de análisis que puede anclar en la idea contemporánea del pirata como aquel que está al margen de la ley, como aquel que saquea y roba la propiedad de otro. Por otro lado, considero que pensar el poder y sus relaciones desde la mirada de la hegemonía gramsciana, retomada por Raymond Williams,[207] puede ayudar a pensar la Fábrica

---

205 Así presentan al espacio: "ON LIME: Té extraño » Con La Vecindá » 16 a 19 hs » Te esperamos en una red social sin muros y con música de tambores, tortas locas y tecitos" en http://culturalibre.fmlatribu.com Este espacio lo repitieron en varias ediciones de la Fábrica de Fallas.

206 Véase Martín Barbero, Jesús (1991); *De los medios a las mediaciones*; "El largo proceso de enculturación"; Gustavo Gili; México; (2da edición)

207 Véase Williams Raymond (2000); *Marxismo y Literatura*; II.6. *La hegemonía*; Península, (2ª edición en HCS, Barcelona).

de Fallas justamente como un espacio para generar "bugs"[208] al sistema. Según Raymond Williams, Antonio Gramsci pensaba la hegemonía como "un complejo entrelazamiento de fuerzas políticas; sociales y culturales que constituyen sus elementos necesarios" y, lo que es más interesante aún, la reconocía como un proceso total, un "proceso social vivido" que "comprende las relaciones de dominación y subordinación" y no se da de una vez y para siempre, sino que debe ser continuamente "renovada, recreada, defendida y modificada".[209]

Pensar la Fábrica de Fallas como alternativa o contrahegemónica[210] a los modos de producción y circulación vigentes; pensar las relaciones de poder desde esta mirada, nos permite ver lo alternativo no como algo que existe como bloque separado de lo hegemónico (una visión previa a las relecturas que hacen de Gramsci los teóricos de Birmingham) sino como algo que forma parte del proceso de construcción de la hegemonía. Así, también, se comprenden los mestizajes y podemos corrernos de las posturas dicotómicas que separan lo culto de lo popular.

La Fábrica de Fallas es una fiesta en el sentido de participación que propone. No se piensa como encuentro, ni como congreso, sino como festival porque es un festejar la cultura, festejar el compartir. Tiene pocos espacios pensados para simplemente ser espectador (alguna conferencia en la que se mantiene el esquema de uno o dos oradores, aunque muchos de los espacios adquieren la dinámica de charlas o debates y no son solamente expositivos) y muchos más diseñados para intervenir e intercambiar. En ese sentido, es una fiesta; pero especialmente es un festejar el producir con otro, comunitaria y colectivamente.

Pensar en el nombre de esta fiesta -pensarla como Fábrica- se torna un tanto extraño ya que, por un lado, remite a una idea de serialidad: la fábrica es un lugar de serialidades, de objetos que se producen iguales y en forma masiva, objetos/mercancía destinados a un mercado consumidor. La Fábrica remite también a un espacio de trabajo en el que cada persona tiene asignada una tarea que repite hasta el cansancio, hasta que suena alguna especie de timbre que marca el fin de la jornada y el comienzo del tiempo del ocio. Fábrica también remite a una de las instituciones por excelencia de la modernidad europea, al modo de organización emblema de las primeras épocas del capitalismo.

Sin embargo, esta es una Fábrica de Fallas, una Fábrica de errores que tiene como principal objetivo desestabilizar -o al menos poner en cuestión- a un modo de entender la producción cultural-artística. Y es, contradictoriamente a la idea monótona que representa

---

208 En informática se llama bug a una falla causada desde dentro del sistema, un error o deficiencia durante el proceso de creación de softwares. Se cree que el nombre se tomó de una polilla (bug=bicho, en inglés) que se metió en una computadora y causó un error en el desarrollo de un programa. El nombre de Fábrica de Fallas está relacionado a la idea de generar fallas (bugs) en el sistema.

209 Williams, Raymond (2000); *Marxismo y Literatura*; II.6. *La hegemonía*; Península, (2ª edición en HCS, Barcelona) Págs. 129, 130 y 131.

210 No quiero, al colocar estas dos categorías en forma contigua, establecer que alternativo y contrahegemónico signifiquen o representen lo mismo; pero no podría definir o clasificar a la Fábrica de Fallas y al proyecto que la sustenta desde una sola de estas categorías; por eso prefiero la ambigüedad. Williams se refiere a que la hegemonía es continuamente resistida, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias. Por tanto debemos agregar al concepto de hegemonía los conceptos de contrahegemonía y hegemonía alternativa, que son elementos reales y persistentes de la práctica" Williams, Raymond (2000); *Marxismo y Literatura;* II.6. *La hegemonía;* Península, (2ª edición en HCS, Barcelona) Pág. 134

una fábrica, una fiesta de la Cultura libre y el Copyleft. La fiesta pensada para el goce, para la ritualidad, para la construcción y el afianzamiento de la comunidad.

Como señalaba antes, esa comunidad está mayormente formada por bárbaros, por los *otros (piratas)* del sistema. En la Fábrica de Fallas convergen geeks, hackers, artistas alternativos, representantes de pueblos originarios, feministas, intelectuales que escriben en contra del capitalismo, trabajadores de lo comunitario. Qué tienen en común las luchas de esos *bárbaros*, de *esas otredades*, qué es lo que los constituye en comunidad cuando ya no es el territorio, la cercanía geográfica la que lo hace: lo que los constituye en comunidad es su lucha; porque aunque parezcan luchas distintas tienen un punto, justamente, en común: el estar en contra de los modos de propiedad que propone el sistema. Y es a causa de esta lucha que son vistos como bárbaros (como los *piratas*), como aquellos que buscan generar transformaciones en un mundo que está organizado en torno a la privatización de la propiedad. Por eso, la *élite* artística -la legitimada por las instituciones burguesas- tiene ante estos grupos la sensación de lo que Baricco describe como aldea saqueada.[211]

Uno de los lemas de la Fábrica de Fallas es "el pirata que está ahí, por todas partes", para eso proponen experiencias como la Copiona en la que copiar, compartir, distribuir es lo que está bien, es lo permitido, es lo que uno *debe* hacer. Porque, como dice Richard Stallman, compartir es bueno. Y este compartir se ve ampliamente facilitado por las tecnologías, por la digitalización de los datos, por Internet.

Baricco señala que "una innovación tecnológica rompe con los privilegios de una casta, abriendo la posibilidad de un gesto a una población nueva." Según este autor, eso es lo que hizo la imprenta de Gutenberg y lo que hicieron -500 años después- los creadores de Google: poner a disposición de otros el saber. Y eso que se entiende por saber muta y se transforma atravesado -o contenido- por estas formas que son el libro y google[212] (como metonimia de Internet) y que "modifican el saber a su propia imagen".[213] El saber es, entonces, otro, diferente del de épocas pasadas, modificado por estas mutaciones. La creación, la producción de lo cultural-artístico también, entonces, será otra atravesada por estas mutaciones.

211 Véase Baricco, Alessandro (2011); *Los Bárbaros. Ensayo sobre la mutación*; Editorial Anagrama; Barcelona; (3a edición)

212 Es importante señalar que los modos de compartir que sustenta la Fábrica de Fallas no son los que sustenta Google. En google hay una trampa, la trampa del sistema. Muchos de estos espacios que alimentan el *barbarismo* del compartir, como es el caso de Google, se siguen rigiendo por los modos de organización del mundo en el que el compartir está prohibido y donde la propiedad es privada.

Contradicciones inherentes al sistema. Contradicción como poner todo a disposición, pero cerrar los códigos fuentes de sus propios softwares. Es común lo de los otros; pero lo mío sigue siendo privado. Eso es lo que parece proponer Google. Desde esta lógica, Google no es libre, ni nunca será libre; pero permite, de algún modo, institucionalizar la mutación.

Lo paradójico es que Google te da los links de acceso a aquello que buscás; pero luego la legislación te prohíbe que te lo descargues, que lo copies, que lo distribuyas. Sin embargo, Google como buscador no recibe ninguna presión por parte de sectores que quieren detener la "piratería" en Internet. Taringa, en cambio, que hace un trabajo similar en el sentido de poner a disposición ciertos materiales, tiene iniciados juicios por violación del copyright.

Una de las diferencias entre Taringa y Google es que Taringa comparte aquello que otros usuarios decidieron poner en circulación (aunque claro, muchas veces esos usuarios no son los autores del material que comparten). Google, en cambio, hace visible todo para todos, sin importar si el autor quería visibilizarlo o no.

213 Baricco, Alessandro (2011); *Los Bárbaros. Ensayo sobre la mutación*; Editorial Anagrama; Barcelona; (3a edición). Págs. 95, 101 y 102.

Pensándolo en términos de la construcción de lo hegemónico, Google es la innovación que ha sido cooptada por el sistema;[214] la Fábrica de Fallas, en cambio, es lo alternativo (la propuesta diferente, desde un sentido claramente político, de los modos de hacer y distribuir lo cultural), lo contrahegemónico que quiere *hacerse* con el poder (y no sólo quedarse en los márgenes de la lucha). Es la contracultura[215] que quiere legitimarse.

Entre los objetivos de esta fiesta está el transformar los modos en que lo cultural-artístico se produce y se distribuye; el retornar a una idea de saber como producción colectiva no privatizada, ni privatizante. Por esto luchan desde el encuentro, la reunión, la comunión con aquellos con los que comparten esta idea; pero también luchan oponiéndose a las legislaciones que privatizan ese capital que piensan que debería ser común; luchan proponiendo espacios para pensar otros modos, otras estrategias que den cuenta de las *otras* maneras en las que se experimenta la cultura.

b. Las F.L.I.As

Otro de los espacios territoriales en que el movimiento se organiza es el de Las Ferias del libro independientes y (A), las F.L.I.As. Estas Ferias, a diferencia de la Fábrica de Fallas que tiene un lugar establecido y se realiza una vez al año; se organizan en distintos espacios del país y el cronograma lo van definiendo los propios participantes en asambleas.

Una de las características de los modos de organización de estas Ferias Independientes es la búsqueda de la horizontalidad y la autogestión. Además, se han transformado, en sí mismas, en una red ya que se han extendido por diferentes partes del país -e incluso a países limítrofes- impulsadas por los mismos participantes. Así, cada una de las F.L.I.As establece sus modos de organización, siempre sustentados en la idea de la asamblea para la toma de decisiones y el principio de no aceptar patrocinadores. Se definen como "Un espacio de libre participación, sin sponsors, ni marcas".[216] Siguiendo esta lógica, no se cobran los stands y la entrada es libre y gratuita. Además, entienden al espacio como producido entre todos, sin diferencias entre autores y espectadores. No es una feria "del autor al lector", sino una feria donde todos son participantes, donde todos son parte de esa comunidad que elige esos momentos para conectarse *corporalmente*; pero que se crea más allá de ese espacio, que se funda en las ideas compartidas sobre lo que la producción cultural y artística debería ser.

Si bien -como señalaba en el Capítulo "Copyleft en la Argentina. Organizaciones y proyectos que impulsan el *movimiento*"- no todos los que participan de estos espacios utilizan explícitamente licencias Copyleft, sí entienden al arte y a la cultura desde el lugar de la producción colaborativa.

---

214 Google es la innovación del sistema para ejercer otros tipos de control: sobre nuestras búsquedas, sobre nuestros gustos e intereses. Muchos de los espacios de Internet responden a este principio, Facebook es uno de ellos.

215 Por contraculturales entiendo aquellas experiencias que se oponen a la cultura dominante. Véase Williams, Raymond (2000); *Marxismo y Literatura*; Ediciones Península; Barcelona.

216 En http://www.flia.org.ar/page/introduccion. Último acceso el 2-4-2012

> "Ubica a escritorxs y lectorxs en un mismo plano, y une desde el encuentro y el compartir espacios, generaciones de artistas en el camino por la libertad del pensamiento y las expresiones humanas, que van más allá del circuito de consumo del arte, rompen el envase de artículo para mostrar su verdadero contenido sin intermediarixs. Te esperamos para compartir la cultura libre y el crecimiento colectivo"[217]

En este sentido, explica Matías Massarella miembro de Ediciones Morosophos y uno de los impulsores de la F.L.I.A en La Plata:

> "No tomar la feria como un evento comercial, si bien los editores venden sus libros, hay mucho intercambio y es un evento creativo en sí, no es algo pasivo, no es algo que vengamos solamente a sentarnos en el puesto y vender y vender. Sino que es mucho más rico el intercambio (...) acá y en todas las F.L.I.As, generalmente, vos estás en contacto con los autores, capaz que el que te está vendiendo el libro es el mismo autor y vos podés conversar. Es otra cosa."(Matías Massarella, Ediciones Morosophos)[218]

La idea de la producción colaborativa no se limita sólo a la derivación o a la puesta en común de las obras, también hay colaboración en los modos de producción. Las F.L.I.As son espacios de aprendizaje de otras maneras de, por ejemplo, editar libros, discos; distribuirlos en forma autogestiva. La experiencia de los otros es un marco de conocimiento que va nutriendo y potenciando los intercambios.

> "Intercambiando modos de trabajar porque como las editoriales independientes empiezan muy de abajo, a veces no saben ni cómo armar un libro y tenés que ir haciéndote, cuál es la mejor manera, con qué pegarlo, con qué programa diagramar" (Matías Massarella, Ediciones Morosophos)

Así, según explica Matías Massarella, las F.L.I.As son espacios de circulación del saber desde una idea no competitiva -como la que sustenta el mercado- sino desde un lugar de colaboración. Las editoriales, los músicos, los artistas plásticos que participan de estas ferias no pelean por un *mercado* ocultando sus técnicas de producción para poder *vender más* que el otro. En este contexto las otras editoriales, discográficas no son vistas desde la amenaza; sino desde la solidaridad.

Los lugares que eligen para llevar adelante estas ferias también son significativos ya que son espacios "en conflicto", que deben ser recuperados o que tienen un vínculo con la producción independiente y autogestiva. Así, las F.L.I.As se han llevado a cabo en lugares como el estacionamiento recuperado de Sociales de la UBA, el acampe de Plaza San Martín en La Plata, la fábrica recuperada IMPA, la Cooperativa de trabajo Gráfica Patricios, la

217 Fragmento extraído de un texto que se armó a partir de los distintos textos publicados en los blogs de las diferentes F.L.I.A.s. En: http://feriadellibroindependiente.blogspot.com.ar/2010/11/las-flias-dicen-esto.html. Último acceso el 2-4-2012

218 Entrevista a Matías Massarella realizada para esta tesis el 21 de noviembre de 2009 en el marco de la primera jornada de la segunda F.L.I.A La Plata. Matías Massarella es miembro de Editorial Morosophos, una editorial independiente de La Plata, e impulsor de las F.L.I.As en esta ciudad.

Asamblea de Flores, centros culturales independientes como el Galpón de Tolosa o el Olga Vázquez de La Plata.

Esta ocupación del espacio para el armado de la feria da cuenta de la importancia del territorio, de lo local situado. Cada F.L.I.A va determinando cuáles son los espacios que quiere *intervenir* de acuerdo a las realidades políticas y sociales de cada ciudad donde se asienta y se crea como feria. Así, hay momentos en que las necesidades de ocupar un espacio se vuelven urgentes para dar una visibilidad política al movimiento. Por ejemplo, la convocatoria a armar los puestos frente al predio de la Rural, donde se estaba realizando la Feria del Libro de la Fundación el libro; o sumarse a protestas como el acampe en Plaza San Martín. Espacios ocupados en la coyuntura; pero también espacios que se ocupan por compartir objetivos, por integrar a esos otros movimientos y colectivos que intervienen y accionan desde esos lugares: el Impa, el Olga Vázquez, la Asamblea de Flores.

Así, la(s) F.L.I.A(s) son otros de los lugares donde el movimiento de la Cultura libre tiene su fiesta; son ferias, con lo que este concepto implica en el sentido de celebración, de puesta en común. Pero en estas redes que se dan en el territorio, en el espacio de lo *offline* también intervienen las redes de lo *online*.

Cada F.L.I.A tiene su blog que, a su vez, está vinculado a los de las otras F.L.I.A(s). Allí colocan los calendarios de reuniones y anuncian los lugares y fechas de las próximas ferias. En algunos casos, también colocan resúmenes y repercusiones de las ferias ya realizadas. En este espacio de lo *online* se ven las redes y vínculos que se han tejido en los espacios territoriales ya que cada blog es una ventana a muchos otros blogs, no sólo de otras F.L.I.A(s), sino también de los colectivos y grupos de artistas que participan con sus puestos.

> "Las redes sociales hoy en día crecieron mucho y estás conectado por Internet primero que nada, diríamos. Generalmente la primera convocatoria se hace por Internet, es cierto que no todos pueden acceder a Internet y eso lo tenemos muy en cuenta. Hoy en día se hace bastante hincapié en generar enlaces, con gente de otras provincias, difundirnos todos entre nosotros en los mismos blogs, en cadenas de mails. El tema cibernético de difusión y también de charla, propuesta (...) intercambiar materiales, experiencias" (Matías Massarella, Ediciones Morosophos)

Internet abre la posibilidad del intercambio, de la *charla*, de coordinar y compartir experiencias con aquellos que están distantes físicamente. Sin embargo, como modo de toma de decisiones privilegian las asambleas abiertas que se realizan semanal o quincenalmente. Además, por lo general, cada F.L.I.A tiene un comité organizador que es el responsable de la convocatoria a las asambleas y a la participación en los diferentes espacios que estas ferias proponen. De esta manera, por ejemplo, para la F.L.I.A de la ciudad de Buenos Aires hay responsables de prensa, de la organización de los puestos, de las participaciones en torno al arte visual, de las proyecciones y de las charlas.

Respecto a los modos de organización, explica Pablo Strucchi, miembro de Editorial El Asunto y uno de los impulsores de la F.L.I.A de la ciudad de Buenos Aires.

> "Hay un comité organizador que se junta todos los martes y ahí están los que quieren participar y después por mail nos vamos enterando y en el momento en que se hace una F.L.I.A todos difundimos y todos armamos la movida, por eso tiene tanta convocatoria, me parece." (Pablo Strucchi, Editorial El Asunto)[219]

Pero que haya un comité no quiere decir que la organización se limite o quede sólo bajo la responsabilidad de esas personas. Una de las características de los espacios de la(s) F.L.I.A(s) es la apertura, la idea de convocar para sumar y crecer.

> "Es algo vivo. No somos 20 tipos que somos re editores y decimos bueno hacemos una feria, organizamos todo nosotros y nos llevamos los laureles. No hay laureles, la armamos entre todos, los que se acerquen y vayan a las reuniones antes, a las asambleas y los que ese mismo día vienen a ayudar, a laburar"
>
> (...) "Generar un espacio propio, abierto. La convocatoria siempre es y siempre va a ser abierta, esa es la idea (...) Lo pensamos como una coordinadora que se hace para el evento pero que funciona como un motor para generar contactos entre editoriales, entre músicos. En base a la gente que conocimos en la F.L.I.A empezamos a hablar, incluso, para un futuro, de hacer una cooperativa de editores. Y es una idea que está en germen y está buena y si no nos hubiésemos conocido no hubiese surgido" (Matías Massarella, Ediciones Morosophos)

La F.L.I.A como red y como posibilidad de generar nuevas redes, la F.L.I.A como modo de organizarse y como propulsora de otros modos de gestionar, de llevar adelante el proceso de la producción y distribución de los bienes simbólicos: modos que surgen de manera *rudimentaria*; pero que se perfeccionan a partir de los intercambios, de las experiencias, del saber que se pone en común en esta fiesta comunitaria que rompe las lógicas de los modos de organización instaurados por el capitalismo porque tiende lazos de solidaridad.

5. Acerca de los modos de financiación

Me parece importante destinar un apartado de este capítulo para plantear los modos de financiación de los que dieron cuenta los miembros de algunos de los colectivos que forman el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft.

Un aspecto común es que la mayoría de los artistas entrevistados señalaron que viven de otra cosa y no de *su arte* y que, en este sentido, derivan recursos de sus empleos o sus otras profesiones para sostener sus actividades en el movimiento de la Cultura libre.

Otro aspecto singular es que, en muchos casos, tienen -o han tenido- becas o subsidios de parte de entidades estatales y que han utilizado esos recursos para desarrollar los proyectos.

219 Entrevista a Pablo Strucchi realizada para esta tesis el 5 de diciembre de 2009 en el marco de la F.L.I.A realizada en Barracas.

En este sentido, explica Julia Risler de Iconoclasistas:

> "Fundamentalmente cada uno tiene su propio laburo, después participamos de estas redes de literatura, de libros, de ferias para vender material y recuperar costos y cuando pinta algún subsidio, una subvención o algo, nos presentamos y si nos sale para adelante. De hecho, los talleres de mapeo colectivo que hicimos en todo el país, que fueron hace dos años, fueron a través de una beca de artistas"(Julia Risler- Iconoclasistas)

La derivación de recursos que se obtienen por otros trabajos o por las subvenciones del Estado (becas, subsidios) se presenta como una estrategia clave de sustentación de los proyectos.

> "(...) tuvimos una beca grupal del Fondo Nacional de las Artes en 2006. Luego, en algunas otras oportunidades, cuando generamos intercambios con personas de otras ciudades, de otras provincias contamos con el apoyo de la Secretaría de Artes visuales de la Nación. El resto de las actividades, incluido el hosting también, por supuesto, lo financiamos nosotros. En realidad es más tiempo y recurso humano que recursos materiales lo que se necesita para sostener esta iniciativa." (Fabricio Caiazza- Compartiendo Capital)

En este fragmento de la entrevista a Fabricio Caiazza surge otra idea interesante acerca de los modos de gestión de estos grupos: el hecho de que las prácticas que llevan adelante requieren, en líneas generales, más recurso humano que recurso material para ser implementadas y que, como las hacen desde un lugar de compromiso político, no siempre se incluye este recurso humano como "costo".

> "El proyecto originalmente fue un grupo para hacer un par de acciones que eran sumamente sencillas y en la que todos los que colaboraron lo hacían porque tenían ganas. Después sí lo que hemos conseguido es que estos trabajos que hemos ido consiguiendo del diseño de los libros son trabajos rentados. Eso supone una alternativa de financiamiento. Igualmente tiene que ver con esas cosas que como a uno le interesan, las hacés igual. Obviamente las hacés con otros tiempos, con menos presiones; pero las hacés porque te dan satisfacción." (Lila Pagola- Proyecto Nómade)
>
> "La F.L.I.A con la barra de los eventos, básicamente. Nadie de la F.L.I.A cobra un centavo por hacer lo que hace. Creo que es la principal financiación porque lo que más lleva la F.L.I.A es mano de obra, como nadie cobra nada, excepto el sonidista (..)" (Sebastián Bruzzese- En el Aura del Sauce)[220]

En algunos casos reconocen que a partir de la venta o distribución de, por ejemplo, los libros que editan alcanzan a cubrir los costos de los materiales para poder seguir produciendo, como una especie de autosustentación; pero que no permite la acumulación de capital ya que sólo alcanza para mantener el proyecto funcionando:

220 Entrevista a Sebastián Bruzzese realizada para esta tesis en la F.L.I.A que tuvo lugar en Barracas el 5 de diciembre de 2009.

> "Yo personalmente trabajo de otra cosa y esto se autoregula la cantidad de dinero, cosa de que no tengo que poner dinero, tampoco puedo ganar pero el proyecto sigue. Lo interesante es seguir difundiendo y que ya nosotros hace 15 años que estamos laburando con los libros, así que ya es bastante estar 15 años" (Pablo Strucchi- Editorial El Asunto)

En algunos casos los proyectos se han constituido en tanto cooperativas, como el de Sub Cooperativa de fotógrafos, la Cooperativa que le da origen a la plataforma de música colaborativa RedPanal[221] o el proyecto de objetos Copyleft de Not Made in China. Esta forma asociativa se basa en una idea de economía social en la que la propiedad es conjunta, hay equidad en la distribución de los excedentes, las decisiones se toman de manera colectiva y la solidaridad y la ayuda mutua entre los miembros son pilares fundamentales. Esta manera de organización económica y de gestión de los recursos da cuenta también de un modo de producción solidario y colaborativo, por lo que no está alejado de las ideas que rigen al movimiento.

En este sentido, la autogestión, entendida como la toma de decisiones sobre sus proyectos y la capacidad de proveerse los recursos para sustentarlos, es una idea que aparece fuertemente en muchas de las entrevistas.[222] Si bien, como señalaba antes, algunos reconocen la derivación de recursos desde becas o subsidios estatales; en otros casos esto no es considerado como forma posible de financiación y refieren a la importancia de autogestionar todo, incluso los recursos materiales.[223] Esto se da, por ejemplo, en la(s) F.L.I.A(s) que no aceptan ningún tipo de patrocinio y se financian (recaudan dinero para cubrir los gastos) a partir de la venta de comida y bebida durante los encuentros.

> "Y se discute eso en la F.L.I.A, qué independencia tener del Estado en relación a la guita que te puede aportar, de los privados, de los sponsors y tener una lógica de trabajo de autogestión, tener una capacidad de trabajo colectivo entre todas las organizaciones y editoras que nos permita generar un evento, difundir, vender, sobrevivir y generar nuestros propios circuitos de distribución." (Pablo González -Píxel)[224]
>
> "Como podemos, no tenemos financiación más que... bueno, cada tanto surge alguna ayuda porque nos convocan a algún festival, a lo mejor hay presupuesto, otras

221 El nombre es Cooperativa de base tecnológica Eternauta http://eternautas.Wordpress.com/

222 Podemos entender a la autogestión como: "un proceso que busca la transformación de las relaciones de producción. Presiona por lo tanto en este sentido hacia la superación de la organización capitalista del trabajo que históricamente ha mantenido una separación estricta entre tareas de dirección y tareas de ejecución; y entre el trabajo manual y el trabajo intelectual. Se trata por lo tanto de cuestionar el trabajo parcelado y la división del trabajo imperante en el mundo de la organización científica del trabajo y abordar los procesos productivos de la sociedad post-fordista, impulsando la horizontalidad, la rotatividad, el control social y la participación." Mendizábal, Antxon y Errasti, Anjel, "Premisas teóricas de la autogestión", Universidad País Vasco.UPV/EHU; ponencia presentada para la XI Jornadas de Economía Crítica; Bilbao; 2008.

223 Si bien la autogestión remite a una idea amplia que tiene que ver no sólo con lo económico; sino principalmente con aspectos sociales y políticos de participación, colaboración y distribución de las relaciones de poder/saber; por momentos, en algunas de las entrevistas, aparece vinculada principalmente a modos de financiación. Esta idea de autogestión que, por ejemplo sostienen las F.L.I.As impide, en cierta forma, pensar en la derivación de recursos económicos. En cambio, en otros casos, por ejemplo para el Colectivo X libre o para Iconoclasistas la autogestión es entendida como la toma de decisiones sobre los recursos.

224 Entrevista realizada a Pablo González para esta tesis en la segunda jornada de la 2da F.L.I.A de La Plata el 28 de noviembre de 2009 en el Galpón de Tolosa. Pablo es integrante de la editorial independiente y autogestionada Pixel.

veces no. Entonces nos financiamos, gestionamos con nuestros propios medios, con nuestro tiempo, a veces con nuestra guita, a veces tenemos que poner plata para comprar materiales, para trasladarnos; pero lo vamos tratando de llevar, por el momento va funcionando. Autogestión todo." (Ramiro Cosentino- Colectivo X Libre)[225]

"La financiación de las publicaciones es a cargo de la misma Editorial. Vale aclarar en este punto que Último Recurso además de ser autogestiva es también una organización no lucrativa, por lo que nuestros fondos provienen netamente de la venta de los materiales en circulación y los miembros no perciben dinero alguno por su trabajo. Todo lo vendido, descontando el mantenimiento del local y los gastos corrientes de funcionamiento, genera el fondo que dispondremos para una futura publicación." (José Coronel "Cota"- Editorial Último Recurso)[226]

Así, y pese a que el Copyleft como concepción de la distribución cultural no tiene una posición negativa respecto del lucro de las obras con licencias libres (de hecho permite los usos comerciales), la mayoría de estos proyectos no generan ganancias para sus productores y, en el mejor de los casos, sólo les dan la posibilidad de poder seguir desarrollándolos.

Este problema parece ser recurrente en lo que es el arte alternativo o independiente, especialmente cuando esa independencia se asocia a la financiación y, por posturas políticas e ideológicas, se rechazan recursos. Pero, incluso cuando esos recursos son aceptados para ser derivados,[227] las redes y los circuitos de distribución en los que se mueven no parecen brindar la posibilidad de obtener beneficios económicos más allá de los que posibilitan la sustentación. Pese a esto, en esta idea de derivar recursos de ciertas instituciones para reutilizarlos se percibe una táctica interesante que quizás permita a los proyectos adquirir otras dimensiones y acceder a otras posibilidades materiales. Se trata de decidir qué espacios ocupar y cómo ocuparlos.

Claro que esta decisión no es pensable en espacios como las F.L.I.As en las que, desde su ideas fundantes, se especifica el no patrocinio o auspicio. Pero las F.L.I.As no tienen, como ferias, pretensión de lucro, sin embargo qué ocurre con los artistas que producen desde el Copyleft, que liberan sus obras. La pretensión de lucro no es algo impedido por las ideas que sustenta el movimiento de la Cultura libre (aunque pensando el lucro desde un lugar más social, en el sentido de precios accesibles o distribución equitativa de los ingresos entre los miembros del grupo), entonces la pregunta sería cómo generar alguna ganancia, cómo lograr vivir de esas actividades sin traicionar el *espíritu* del movimiento. La forma de asociación cooperativa parece ser una respuesta que va más allá de la derivación de fondos o de solamente sustentar el proyecto porque aspira a que los miembros del grupo puedan vivir de su actividad pensando lo económico desde un lugar social y colectivo.

---

225 Entrevista a Ramiro Cosentino (Rama) realizada para esta tesis en el marco de la 4ta Fábrica de Fallas el 27 de noviembre de 2011. Ramiro es miembro del Colectivo X Libre que desarrolla proyectos open source y también de la Banda X que produce desde la actitud Copyleft.

226 Entrevista realizada a José Coronel (Cota) para esta tesis el 21 de junio de 2011 (vía Internet).Es miembro de la Editorial Último Recurso, comunidad de editores que comparten la actitud Copyleft. Vive en Rosario, Santa Fe y fue, desde Último Recurso, uno de los impulsores de la F.L.I.A Rosario.

227 Acerca de esto señala Julia Risler: "Nosotros en ese sentido no somos puristas, sí tenemos una autonomía ideológica y subjetiva; pero después también tenemos nuestras estrategias: decimos bueno acá podemos ocupar espacios, acá no, de acá se pueden derivar recursos, de acá no. Todo se va viendo en situación, no es que decimos esto nada más y no vamos a cambiar, ya somos gente grande, hemos tenido nuestra trayectoria, tenemos nuestra experiencia, podemos ir evaluando qué es lo que nos conviene y que no".

CAPÍTULO 7

INTERNET UN ESPACIO PARA ORGANIZARSE. LAS TECNOLOGÍAS COMO ESPACIOS DE CREACIÓN COLECTIVA

"Internet es el tejido de nuestras vidas en este momento"

Manuel Castells, *La Galaxia Internet*

1. Una mirada acerca de las tecnologías

Anclajes conceptuales

Antes de desarrollar la relación tecnologías-modos de organización desde el Copyleft y la Cultura libre es necesario anclar los sentidos acerca de lo que vamos a entender como tecnologías en esta tesis. El concepto tecnología es, al igual que el de cultura que trabajamos en capítulos anteriores, muy amplio y retomado por las distintas corrientes de comunicación desde diferentes lugares.

Para sintetizar, podría decirse que hay una gran corriente que piensa a las tecnologías como instrumentos, como simples canales que conectan un extremo a otro, que unen a un emisor con varios receptores. Como instrumentos las tecnologías sólo transportan sentidos; pero no son pensadas en sí mismas como productoras de sentidos. Las tecnologías son vistas así, como aparatos. El problema de esta mirada es que quita lo cultural y lo político de las tecnologías, les quita el espesor.

Por otro lado, hay miradas que colocan a las tecnologías como responsables de todos los males y las perversiones, productoras de la decadencia del hombre. Son miradas que se han llamado apocalípticas, en oposición a las integradas que ven las tecnologías como las salvadoras de la humanidad. Estas dos miradas, que parecen estar en las antípodas entre sí; en realidad comparten una mirada lineal de los procesos, de causa- efecto. Un mirada que podría pensarse como determinista.

Ninguna de estas miradas será la que sustente esta tesis, no pretendemos pensar a las tecnologías como simples canales transportadores de mensajes, simples instrumentos

sin espesor. Ni tampoco pensarlas como las responsables o causantes de las *bondades o maldades* del mundo. Esas miradas, todas ellas, son reduccionistas porque simplifican las relaciones tecnologías-sujetos-contextos. Por eso planteo pensar las tecnologías en su espesor cultural, político y social. Como dice Roger Silverstone "Son habilitantes e inhabilitantes, más que determinantes. El mundo no es del todo obra suya."[228]

Para sustentar esta mirada, retomo la idea de Raymond Williams que sostiene que las tecnologías son instituciones sociales. En este sentido, Williams articula las tecnologías a su contexto de surgimiento y las vincula con otras instituciones. Lo interesante es pensar a las tecnologías en las relaciones de poder.

Siguiendo a Williams podemos decir que no hay que pensar a las tecnologías y a la sociedad como dos esferas separadas, que no hay que pensar que los inventos técnicos cambian a la sociedad o que es la sociedad la que determina el uso de los inventos técnicos, lo que debemos considerar es que

> "los inventos técnicos se dan siempre *dentro* de las sociedades, y que las sociedades son siempre algo más que la suma de relaciones e instituciones de las cuales los inventos técnicos han sido excluidos mediante una definición falsamente especializada."[229]

El autor distingue tecnología de invento técnico, explicando que una tecnología implica un marco de conocimiento para el uso de ese invento técnico. Por esto, las tecnologías son siempre sociales, no puede pensarse a la sociedad y a la tecnología como esferas separadas que impactarían una en la otra. Las tecnologías surgen en un contexto al que modifican y por el que son modificadas.

En este sentido, podemos retomar a Martín Barbero que sostiene que

> "las tecnologías no son meras herramientas transparentes, y no se dejan usar de cualquier modo, son en últimas la materialización de la racionalidad de *una* cultura y de un modelo global de organización del poder[230]

Sin embargo, tanto Martín Barbero como Williams creen que el rediseño de esas lógicas que atraviesan a las tecnologías, como parte de un modelo global de organización del poder, es posible. De ahí nuestro interés por comprender los usos que hacen de las tecnologías estos grupos de artistas que se inscriben en el Copyleft y la Cultura libre, usos que rompen con el sentido comercial o mercantil de los espacios de Internet para proponer otras potencialidades y dinámicas.

Antes nos referíamos a las tecnologías en la trama de las relaciones de poder. Si decíamos que cada tecnología implica la puesta en juego de determinados saberes, aquí apare-

---

228 Silverstone, Roger (2004); *¿Por qué estudiar los medios?*; Amorrortu Editores; Buenos Aires. Capítulo 3 "Tecnología". Pág. 44.

229 Williams, Raymond (1992); "*Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales*" en Williams; Raymond (editor); *Historia de la comunicación*, vol. 2; Bosch Comunicación; Barcelona. Pág. 184.

230 Martín Barbero; Jesús (1991); *De los medios a las mediaciones*; Gustavo Gili; México; (2da edición) Pág. 201.

cen relaciones de poder entre quiénes detentan esos saberes y quiénes no.

> "Hay que admitir más bien que el poder produce saber (y no simplemente favoreciéndolo porque lo sirva o aplicándolo porque sea útil); que poder y saber se implican directamente el uno al otro; que no existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder."[231]

Foucault nos ha permitido comprender que todo saber implica un poder y que desde los lugares de poder se constituyen campos de saber. Esta doble relación es importante al momento de analizar las tecnologías para comprenderlas desde la complejidad. Además, si pensamos la relación de las tecnologías con otras instituciones sociales, vemos cómo el surgimiento de tecnologías va transformando a las instituciones anteriores. En este sentido, Baricco sostiene que una innovación tecnológica "rompe con los privilegios de una casta, abriendo la posibilidad de un gesto a una población nueva",[232] es decir desequilibra las relaciones de poder anteriores para establecer nuevas relaciones de poder, siempre entendiendo que las tecnologías surgen en un contexto porque se dan las condiciones institucionales, políticas y sociales (además de técnicas) para que esto ocurra.

La imprenta, por ejemplo, surgió en un contexto de cambio de las relaciones de poder y contribuyó a dinamizar esos cambios. Modificó los modos de escritura, transformó instituciones como la iglesia y cambió radicalmente las formas de circulación y de propiedad del saber. La pregunta hoy, entonces, es qué transformaciones están produciendo las llamadas nuevas *tecnol*ogías, denominadas "nuevas" como forma de distinguirlas de las anteriores (por ejemplo permitiría distinguir las tecnologías digitales de las analógicas)[233]

Nuevas tecnologías o nuevos medios de comunicación resultan categorías que, aunque porosas, son más aprensibles que la de Tics, porque en Tics se vuelve a la vieja diferenciación entre comunicación e información, asociando a la información con simple transmisión y, por tanto, a las tecnologías con canales, mirada que, como ya aclaré, no comparto. Por este motivo, a lo largo de esta tesis no me refiero a Tics, sino a tecnologías.

Decía, entonces, que las tecnologías transforman las instituciones y, quizás, crean nuevas instituciones. De aquí surge la pregunta acerca de cómo modifican a la institución arte, a la denominada Industria Cultural y qué rediseños producen a partir de esto los grupos que integran el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft.

Para pensar la relación arte y tecnología debemos regresar a un texto fundante: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", de Walter Benjamin. Me parece que

---

231 Foucault, Michel (2002); *Vigilar y castigar:* nacimiento de la prisión; Siglo XXI editores Argentina; Buenos Aires. Pág. 34.

232 Baricco, Alessandro (2011); *Los Bárbaros. Ensayo sobre la mutación*; Editorial Anagrama; Barcelona; (3a edición) Pág. 95.

233 Sin duda, el registro, almacenamiento y distribución digital de los datos ha transformado los modos en que producimos y consumimos lo cultural-artístico. De todos modos, y pese a comprender la importancia de esta transformación, intento no utilizar el adjetivo "nuevas" porque está necesariamente acotado a un contexto de época y, como sostengo a lo largo de este trabajo, todas las tecnologías han producido y siguen produciendo transformaciones; además las llamadas "viejas" y "nuevas" tecnologías coexisten, se yuxtaponen y se imbrican.

es importante introducir aquí la mirada de Benjamin que sigue siendo, actualmente, retomada por diferentes autores; si bien mucho se ha escrito y se ha dicho desde entonces; parte de las discusiones actuales remiten a este texto que se constituye de ese modo en central para pensar la relación arte-tecnologías.

1.2. Reproductibilidad técnica o la era de la copia. Y ahora... ¿Cómo pensar el original en Internet?

Benjamin plantea que la xilografía, incluso antes de la imprenta, ya permitía reproducir técnicamente el dibujo y hacer copias que podían distribuirse en forma masiva. Luego, en el siglo XIX, la litografía da "al arte gráfico no sólo la posibilidad de poner masivamente (como antes) sus productos en el mercado, sino además la de ponerlos en figuraciones cada día nuevas"[234] Luego serán el cine y la fotografía los que lleven al máximo las posibilidades de la reproducción, de la copia. Incluso, uno podría preguntarse qué es un original en fotografía en la que el negativo puede duplicarse infinitamente o, más claramente, en el cine que vive de la copia para su reproducción en diferentes salas. Cuando se va al cine el espectador no se preocupa de qué número de copia es la que está viendo, ni siquiera piensa en la copia; sin embargo, y pese a estar rodeados de reproducciones de *La Gioconda*, los turistas se apiñan frente al diminuto cuadro que el Louvre exhibe bajo mil sistemas de seguridad.

Evidentemente, estos productos artísticos se consumen de manera diferente. Las tecnologías han transformado las maneras de acercarnos y entender el arte: la cámara de fotos, la cámara fílmica le han quitado el "aura" a la obra, le han quitado esa existencia irrepetible en el aquí y ahora. Y era ese aquí y ese ahora el que le otorgaba, según Benjamin, la *autenticidad* a la obra. ¿la obra multiplicada es inauténtica? Si falsificamos *La Gioconda*, seguramente será inauténtica la copia, será, justamente, una copia; pero ¿qué es lo auténtico cuando las tecnologías permiten la reproductibilidad? Esta pregunta es la que está atravesando las luchas que emprenden los artistas que se inscriben en la Cultura libre y el Copyleft, una pregunta por el original, por la copia, por la reproductibilidad y la valoración de esas reproducciones.

En este sentido, Gabriela Mitidieri, integrante de Sub Cooperativa de fotógrafos, explica la intervención que realizaron en la 3° Fábrica de Fallas -que se llevó a cabo el 27 y 28 de noviembre de 2010- y que tenía que ver con poner en jaque la idea de original y copia:

> "La idea detrás de la puesta es la posibilidad de hacer una serie de fotos de la misma persona y que el mismo retratado se duplique en distintas posiciones dentro

234 Benjamin, Walter [1936] (1989). "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Ininterrumpidos*; Taurus, Buenos Aires Pág. 19. Acerca de la autenticidad de la obra, Benjamin dice "Podríamos decir que el invento de la xilografía atacó en su raíz la cualidad de lo auténtico, antes desde luego de que hubiese desarrollado su último esplendor. La imagen de una virgen medieval no era *auténtica* en el tiempo en que fue hecha; lo fue siendo en el curso de los siglos siguientes, y más exuberantemente que nunca en el siglo pasado" Pág. 21

> de la foto, dentro del cuadro. Entonces, la idea de poner en cuestión algo que con la foto sucede mucho, que tiene que ver con el original y la copia, con el tema de la reproductibilidad, con el tema del fetiche del original y la duplicación de ese uno y sus dobles." (Gabriela Mitidieri - Sub Cooperativa de fotógrafos)[235]

Pero, además, según Benjamin, la reproductibilidad de la obra la desliga del ritual, la emancipa y la coloca en el lugar de la mercancía, en el sentido de algo pensado para ser reproducido. Este punto ya fue trabajado en el capítulo "El arte y la cultura pensados desde la creación colectiva y la Cultura libre"; pero parece pertinente volver a resaltarlo aquí al retomar la postura de Benjamin. Especialmente, teniendo en cuenta cómo se da en este punto la relación de las tecnologías con los contextos, con las formas de producción y de organización. Las tecnologías, que surgen en un contexto y bajo determinados modos de organización, contribuyen a la transformación de esos contextos y de esos modos de organización. Por ejemplo, transforman los modos de producción de lo artístico, sus sentidos, los modos de acceso.

Debemos pensar que cuando Benjamin escribe ese texto, en 1936, es el cine el que está transformando los modos de acceso a lo artístico y poniendo en discusión la idea del original y de la copia –reforzando el debate creado por la técnica de la fotografía. Pero esos modos de reproductibilidad son modos mecánicos que, si bien ponen en jaque la idea de lo auténtico, aún conservan la materialidad, la corporeidad y lo que esto implica en cuanto a pérdida de datos y de calidad en las múltiples versiones. La era digital va más allá, ya que no supone ninguna diferencia entre el original y la copia, nada se pierde en el proceso de reproducirla, no hay desgaste porque no hay materialidad, en el sentido en que estamos acostumbrados a pensarla. Las barreras entre el *original* y la *copia* ya no sólo se desdibujan, sino que prácticamente desaparecen.

La copia digital se diferencia de la analógica en que no se pierde calidad con el aumento de las versiones, no se produce un desgaste del original que, en cierto sentido, pierde su valor como tal. Con esto juegan los grupos que se inscriben en la Cultura libre y el Copyleft y que disputan con las legislaciones vigentes.

> "Por primera vez en mucho tiempo, y con éxito en la práctica, asistimos a un modelo de producción intelectual basado en la copia sin restricciones, que permite que cualquiera mejore las obras, fundado en la producción mediante la colaboración de personas con diferentes objetivos."[236]

Por su parte, Nicolás Bourriaud en su libro *Postproducción* se refiere a cómo

235 Entrevista a Gabriela Mitidieri de Sub Cooperativa de fotógrafos realizada para esta tesis.

236 AAVV (2006); *Copyleft Manual de uso*; Traficantes de sueños, Madrid. Pág. 39. Disponible en línea en http://www.traficantes.net/index.php/editorial/catalogo/otras/copyleft_manual_de_uso2

> "Las nociones de originalidad (estar en el origen de...) e incluso de creación (hacer a partir de la nada) se difuminan así lentamente en este nuevo paisaje cultural signado por las figuras gemelas del deejay y del programador, que tienen ambos la tarea de seleccionar objetos culturales e insertarlos dentro de contextos definidos"
> (...) "Así la obra de arte contemporánea no se ubicaría como la conclusión del "proceso creativo" (un "producto finito" para contemplar), sino como un sitio de orientación , un portal, un generador de actividades. Se componen combinaciones a partir de la producción, se navega en las redes de signos, se insertan las propias formas en líneas existentes"[237]

Bourriaud se refiere a cómo ciertas prácticas vinculadas a las tecnologías han transformado los modos de pensar y producir el arte y han difuminado las fronteras entre consumo y producción. Retoma tres ejemplos que, quizás, podrían considerarse paradigmáticos de los otros usos que propone la tecnología: la práctica del DJ, la del webmaster y la del artista de la postproducción. Todos trabajan a partir de algo ya creado y le dan otras formas, otras características, produciendo algo diferente.

> "Los tres son semionautas que antes que nada producen recorridos originales entre los signos. Toda obra es el resultado de un escenario que el artista proyecta sobre la cultura, considerada como el marco de un relato - que a su vez proyecta nuevos escenarios posibles en un movimiento infinito"[238]

Así, como diría Stallman, lo que permiten las tecnologías es que compartir sea más fácil. No es que inauguren esta práctica -la cultura y la producción es la historia de préstamos, reconocidos o no-; pero la vuelve más accesible. En este sentido, Bourriaud vaticina:

> "La supremacía de las culturas de la apropiación y del reprocesamiento de las formas introduce una moral: las obras pertenecen a todo el mundo, parafraseando a Philippe Thomas. El arte contemporáneo tiende a abolir la propiedad de las formas, en todo caso perturba sus antiguas jurisprudencias. ¿Nos dirigiríamos hacia una cultura que abandonaría el copyright en beneficio de una gestión del derecho de acceso a las obras, hacia una especie de esbozo del comunismo de las formas?"[239]

Además, la digitalización permite un acceso más amplio y sencillo a las técnicas de copiado. Hacer copias de fotos, duplicar películas, fotocopiar textos implicaba en los tiempos de los datos analógicos contar con las máquinas adecuadas para cada una de estas funciones; hoy la combinación de las tecnologías digitales –cámaras, escáners, computadoras y distintos softwares- permiten realizar esos procesos en forma "casera" y con una calidad aceptable. Estas facilidades son las que permiten que estos grupos de artistas monten en sus casas sus propias editoriales o estudios de grabación. Las tecnologías se convierten, de este modo, en potenciadoras de la producción autogestiva. En este sentido, cuenta Marilina Winik, una de las impulsoras de la editorial El Asunto:

---

237 Bourriaud; Nicolas (2009); *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*; Adriana Hidalgo editora; Buenos Aires. Págs. 8 y 16.

238 Ídem Págs. 14 y 15

239 Ídem Pág. 39

"Las nuevas tecnologías o las tecnologías sirven como difusión en un punto y también como producción en el sentido de que muchos autores que no pueden acceder ni siquiera a editoriales independientes con una impresora casera y una computadora pueden hacer sus libros, si vos te fijás, y lo vemos mucho en el archivo que tenemos en El Asunto, un 60% de los libros están autoproducidos ya sea que los chicos los pegaron, los cortaron, los engramparon, aprendieron a hacer sus libros o los distribuyen electrónicamente de la manera que quieran; en esos dos sentidos me parece las tecnologías" (Marilina Winik- Editorial El Asunto)[240]

Esto, sin duda, transforma los modos de producción y las relaciones con las industrias dedicadas a esto: grandes discográficas, sellos editoriales. El cine es, en cierta forma, la producción que sigue teniendo los costos más elevados, especialmente cuando se hace en fílmico –que no es un soporte digital, sino analógico–. La producción en digital es más accesible; pero la distribución sigue siendo compleja porque las salas comerciales no están muchas veces preparadas para este soporte. Aunque, como se ve en las experiencias que se inscriben en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft, estos grupos de artistas deben generar otras estrategias de distribución, que no pasan por los circuitos tradicionales.[241]

2. Internet y los otros modos de producción y distribución posibles

Internet y la digitalización de los datos facilitan el intercambio de información, productos y bienes simbólicos, desde este lugar es posible pensar en otros modos de producir y distribuir lo cultural-artístico: la producción colaborativa supera las barreras del tiempo y el espacio y la distribución a través de la web inaugura un nuevo *paradigma* comunicacional.

"(…) el desarrollo de nuevas formas de procesar la información basados en sistemas digitales de codificación, y la convergencia gradual de tecnologías de información y comunicación hacia un sistema digital de transmisión, procesado y almacenamiento común. Estos desarrollos están creando un nuevo escenario técnico en el cual la información y el contenido simbólico pueden ser convertidos rápidamente, y con relativa facilidad a diferentes formas. Ofrecen la posibilidad de una flexibilidad mucho mayor, tanto en el manejo como en la transmisión de la información"[242]

Es Internet y los usos que se hacen de esta tecnología (o como la define Manuel Castells "la base tecnológica de la forma organizativa que caracteriza a la era de la información:

240 Entrevista a Marilina Winik realizada para esta tesis.

241 La experiencia del largometraje "La Educación Prohibida" es un ejemplo de estos otros modos de distribución ya que la película se estrenará en distintas salas independientes (propuestas por los productores que se unieron al crowdfunding) y *online* en la página web del proyecto: http://www.educacionprohibida.com/

242 Thompson, John B. (1998); *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*; Paidós; Barcelona. Págs. 113 y 114.

la red"[243]) lo que pone en jaque los viejos modos de producir, distribuir y circular los bienes culturales. La web y especialmente la llamada web 2.0,[244] que posibilita compartir la información en sitios de alojamiento de videos, en wikis, en blogs, etc, transforman los modos en que se accede a los bienes simbólicos y resquebrajan ciertos modos de distribución vigentes hasta el momento. Un ejemplo claro de esto es el de la industria discográfica y la venta de cds. Internet ha transformado, entre otras muchas cosas, el modo en que, especialmente los jóvenes, acceden a la música; gran cantidad de softwares permiten descargar canciones desde la web en formatos que son leídos por los nuevos dispositivos de reproducción de música (mp3 mp4) que están bastante lejos de los ya antiguos que permitían reproducir los cds. Los dispositivos se vuelven más pequeños y transportables; los cd players están casi tan pasados de moda como los viejos tocadiscos; sin embargo las industrias discográficas siguen luchando por los derechos del disco e intentando prohibir la circulación de la música en Internet. Y, a pesar de estas transformaciones culturales, algunos músicos siguen buscando la edición del disco como momento de lanzamiento, reconocimiento y visibilidad.

Esto que ocurre con la música a una escala muy visible, ocurre también con los modos de acceso a otros bienes simbólicos (como los libros, las películas y también los programas de televisión que cada vez se consumen más por Internet) En este contexto, mientras algunos artistas luchan por mantener los viejos modos de producción y distribución y pretenden hacer más fuertes las leyes de la propiedad intelectual, otros aprovechan las potencialidades de Internet para producir colaborativamente, para compartir y distribuir sus obras.

Los artistas que se agrupan en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft van más allá de utilizar el espacio de Internet para distribuir sus obras (como podría hacerlo cualquier industria o productor), piensan desde una lógica colaborativa y entienden al conocimiento como una producción colectiva y social. Es ahí donde radica la gran diferencia y es ahí, también, donde aparecen esos otros usos de Internet, usos no marcados por la lógica capitalista de la mercancía; sino por otras lógicas. Retomando a Martín Barbero podríamos decir que las lógicas de producción pueden pensarse

> "desde la acumulación y rentabilidad del capital y la del proceso industrial. Con fuertes lazos de complicidad entre ambas, pero distintas. Haberlas confundido fue lo que convirtió la crítica en huida, pues si la racionalidad de la producción se agota en la del sistema, no hay otra forma de escapar a la reproducción que siendo improductivos"[245]

---

243 Castells Manuel (2001); *La galaxia Internet*; Plaza & Janés Editores S. A; Madrid. Pág. 15.

244 Se llama web 2.0 a un nuevo modo de uso de Internet tanto por parte de los desarrolladores de software como por parte de los usuarios. La web 2.0 se asocia con la interactividad, la posibilidad del tendido de redes y la comunicación peer to peer (P2P). El peer to peer permite el vínculo entre máquinas sin los roles fijos de servidor y cliente. El eMule, por ejemplo, es un programa P2P.

245 Martín Barbero, Jesús (2005); "Los oficios del comunicador" en Revista Co-herencia; vol. 2. Págs. 124 y 125

Si bien Martín Barbero está pensando en "las mediaciones de pensamiento que deben ser trabajadas para que el análisis y la crítica puedan vincularse creativamente al trabajo productivo del comunicador",[246] esto puede relacionarse con estos otros modos de organización y gestión de lo artístico; con estas lógicas atravesadas por un explícito descontento con los modos instituidos de producción y circulación de la información, de los bienes simbólicos. La racionalidad de la producción no se agota en la racionalidad del sistema, desde este lugar Martín Barbero refuta la idea de Adorno de que "el arte permanece íntegro cuando no participa en la comunicación"[247]

Internet posibilita, dinamiza formas de producir colaborativas y facilita el encuentro y la organización. Experiencias similares que se dan en distintas partes del país pueden reconocerse y converger gracias a estos usos de la red. Desde la perspectiva que entiende a las tecnologías como creaciones sociales, que surgen en un contexto, lo modifican y son modificadas por él, no es casual pensar que estos grupos y colectivos producen desde una lógica cercana a la propuesta por Internet y la web 2.0: la de las redes, el intercambio y la derivación. Una lógica de producción y distribución que la web dinamiza; pero que, como señalaba antes, estos grupos piensan desde otros lugares, resignifican, reapropian.

> "Estas reflexiones sobre la historia de Internet me sirven para indicar hasta qué punto es un tipo nuevo de tecnología en su forma de organización. La famosa idea de que Internet es algo incontrolable, algo libertario, etc., está en la tecnología, pero es porque esta tecnología ha sido diseñada, a lo largo de su historia, con esta intención. Es decir, es un instrumento de comunicación libre, creado de forma múltiple por gente, sectores e innovadores que querían que fuera un instrumento de comunicación libre. Creo que, en ese sentido, hay que retener que las tecnologías están producidas por su proceso histórico de constitución, y no simplemente por los diseños originales de la tecnología."[248]

2.1. *Maneras de pensar la producción en Internet*

Los modos cómo piensan las tecnologías los artistas que se inscriben en la Cultura libre y el Copyleft son bastante diversos ya que muchos refieren a ellas como a herramientas que facilitan o permiten determinadas cuestiones, mientras que otros las piensan desde un lugar más cercano al que he adoptado en esta tesis. Sin embargo, incluso aquellos que las definen desde un lugar más instrumental, reconocen la importancia que tienen para llevar adelante sus propias experiencias: como lugares de difusión, de visibilización; pero especialmente como espacios para intercambiar y compartir. En este sentido, hay un reconocimiento de las tecnologías como transformadoras de las prácticas de socialización del conocimiento y las producciones, lo que genera un espacio para plantear la necesidad

---

246 Ídem. Pág. 124.

247 Ídem. Pág. 125.

248 Castells, Manuel (2001), "Internet y la sociedad red". Lección inaugural del programa de doctorado sobre la sociedad de la información y el conocimiento; Universitat Oberta de Catalunya. En línea: http://tecnologiaedu.us.es/nweb/htm/pdf/106.pdf

de otras reglas en lo que a copiar y derivar se refiere. Otras reglas para organizar la distribución de la cultura.

Debemos recordar en este punto que el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft tiene parte de sus raíces en el movimiento del Software libre. En este sentido, las tecnologías son centrales porque lo que caracteriza al Software libre como movimiento es el trabajo colaborativo en red. Acerca de esto, Lila Pagola explica que en las comunidades de Software libre el trabajo en red es lo que permite que exista el proyecto, en este contexto las tecnologías son estructurales:

> "Básicamente sin redes, sin Internet no existiría el proyecto de Software libre porque además la comunidad del Software libre es una comunidad que tiene una habilidad enorme y fascinante de construir junta en las redes, con las herramientas de las redes como Internet. Por ahí más allá de la propia comunidad de Software libre que tiene esto como muy aceitado, en otros espacios cuando se siente la necesidad de hacer cosas juntos y la única alternativa es construirlo a distancia, a distancia a veces no quiere decir vivir en lugares distintos, pero a lo mejor no tener tiempo de confluir en un espacio físico al mismo tiempo, que es una situación que nos pasa a muchos, de pronto ahí es cuando las herramientas tecnológicas se empiezan a convertir en una parte estructural de los proyectos porque los hacen funcionar realmente, los hacen avanzar y permiten reacciones rápidas, permiten, en las condiciones de vida en la que nosotros estamos, con nuestros trabajos, nuestros tiempos, nuestras posibilidades, podamos a pesar de eso construir cosas juntos que es una de las cosas por ahí más complicadas del presente, que todo pasa muy rápido y no tenemos tiempo ni de reaccionar" (Lila Pagola- Proyecto Nómade)[249]

Internet aparece entonces como un posibilitador del trabajo en grupo más allá de las distancias o de las diferentes temporalidades. Es interesante pensar que cuando se refiere a la distancia no lo hace simplemente desde el lugar del territorio, del espacio; sino también de una distancia de tiempos, de posibilidades de encontrar el tiempo para juntarse. Así, Internet sería un paliativo que ayuda a solucionar el problema del encuentro y del trabajo en grupos en estos *tiempos modernos (en crisis)*.[250] Sin embargo, el análisis de Pagola no se queda ahí. También aparece una idea de Internet como posibilitadora del trabajo derivado, de la circulación de las producciones:

> "Yo creo que eso también se da a veces más allá de las redes formalizadas, o sea como una dinámica cultural general pero que tiene que ver con la posibilidad de acceder a, a lo mejor no acceder a alguien que te está proponiendo hacer la derivada; pero sí acceder a la cosa y que esa... la obra, la foto, la no sé qué, tenga la chance de ser apropiada por otro. A lo mejor ese otro que la subió a Internet y que la puso ahí ni siquiera tiene claro para qué hizo eso, si sólo para hacerla circular o

249 Lila Pagola, en una entrevista realizada para esta tesis.

250 Hay muchas maneras teóricas de hablar de los contextos actuales: modernidad desbordada, modernidad líquida... prefiero pensar en una modernidad en crisis, siguiendo a Alcira Argumedo que sostiene las distintas temporalidades y matrices en el pensamiento de América Latina. Véase Argumedo, Alcira (1993). *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*. Ediciones del Pensamiento Nacional, Buenos Aires.

para que fuera modificada... O sea hay redes que se construyen sobre la idea de proponer la derivación o de proponer el crecimiento y hay otros casos en los que no, que es el propio hecho de que estén ahí disponibles el que las hace crecer" (Lila Pagola- Proyecto Nómade)

Aparece aquí la idea de Internet como potenciadora de la distribución y la circulación de los bienes culturales, una tecnología que permite poner a disposición de otros las producciones para que hagan a partir de ellas nuevas obras. Es importante remarcar en este punto que muchos de los grupos entrevistados para esta tesis colocan en sus sitios web sus producciones para que sean descargadas e invitan a modificarlas: Iconoclasistas, Compartiendo Capital, Not Made in China. El caso de RedPanal va más allá porque no sólo permite la descarga, sino que propone un trabajo colaborativo en red a través de una plataforma a la que se pueden subir temas, partes de temas (pistas, samples, loops) y descargar para componer música con otros en el entorno de la web.

La experiencia de RedPanal es comparable a la de las wikis en la que los textos se van armando por la colaboración de distintos autores, así la piensan sus propios creadores y surge, justamente, por una vacancia de un espacio para crear colaborativamente música en Internet.

En la propuesta de RedPanal hay una idea de Internet y de las redes tecnológicas que va más allá de la difusión, Internet no sólo es para ponerse en contacto, sino para producir con otros músicos con los que quizás nunca podrías encontrarte presencialmente. RedPanal propone así la construcción de una comunidad de músicos que desde distintos lugares (integran RedPanal músicos de todas partes del país; pero también de Estados Unidos y de varios países de Iberoamérica) cree en conjunto compartiendo sonidos, samples, loops, pistas que otros pueden usar en sus propias producciones. Así, a la plataforma se suben, no sólo canciones terminadas, sino las diferentes partes que forman un tema para que otros puedan reutilizarlos, derivarlos. Componer canciones con músicos conectados a través de la web.

Un experiencia similar, aunque a un nivel más restringido, es la que puso en práctica Denise Murz[251] con su album Pretenciosa, licenciado con Creative Commons. La cantante subió las voces a su página de Internet e invitó, a aquellos que quisieran, a armar nuevas canciones a partir de esas voces. La invitación era muy sugerente: "remixame, mashapeame, haceme lo que quieras". Luego, con las derivaciones que le enviaron se editó un disco: DMZ RMX (sólo disponible en la web).

Estas experiencias dan cuenta de otras maneras de producir en las que las tecnologías intervienen centralmente, posibilitando otros modos de organizar la *creación*. Un tejido

251 "(...) muchos chicos que escucharon el disco y que están en la movida, que programan, que hacen cosas y te dicen "che bueno, a mi me gustaría hacer un remix" Eso es algo que le pasa a todas las bandas, pero no todas las bandas lo piden o abren el juego porque venden su material o lo tienen más sectáreo... por ahí sí dejan que los remixen pero si es un dj conocido. En cambio acá la gente se copó con el juego, bueno si me lo regalás no me das también las voces y dijimos bueno dale, lo hacemos y va a ser bajo las mismas condiciones, lo podés hacer pero no podés lucrar con eso, si lucrás sí me corresponde una parte, como abrir el juego. Y salió así y se re coparon, es algo que estaba funcionando bien" cuenta Denise Murz de su experiencia en una entrevista realizada para esta tesis el 4 de junio de 2011. La página desde la que se pueden descargar los discos es http://www.denisemurz.com.ar/

de nodos dispersos, de nodos cercanos, de nodos de los que surgen otros tejidos, otras redes. Organizarse ha significado siempre tender redes con el otro, hoy esas redes se dan no sólo en el territorio físico, en el espacio de lo *offline*; sino que Internet se constituye en un espacio para producir y organizarse.

3. Modos de organización en (la) red.

Del centro a los nodos. O cómo (se) circula en la Red de Redes

Como señalaba antes, Internet propone otros modos de organización de los tiempos, del trabajo, de las relaciones sociales; otras maneras de asociarse que transforman, a su vez, la *creación* y la producción. Quizás ese no fue el diseño original con el que esta tecnología surgió; pero las apropiaciones que ciertos grupos hicieron de ella, los procesos históricos que la han atravesado, han configurado la Internet que hoy reconocemos, dividida en una dualidad: por un lado Internet reproduciendo y acelerando las lógicas del mercado (venta directa, transferencia digital de capitales, consumo al *target*),[252] pero también Internet como lugar de eclosión de experiencias, de voces y de modos de producción alternativos.

Más allá de estos diferentes sentidos en los que pueda anclar Internet, hay que reconocer que ha transformado nociones como las de institución y organización. Al respecto, Schvarstein sostiene que:

> "los vertiginosos desarrollos en el área de la tecnología informática están impactando fuertemente las formas y los procesos organizacionales y han llevado a abordar formalmente el diseño de las nuevas organizaciones *virtuales*, las relaciones a distancia en las que se basan, así como los acoples interorganizacionales a través del intercambio electrónico de datos"[253]

Internet transforma no sólo los modos de organización, sino a las organizaciones como tales ya que ha cambiado de manera profunda e irreversible las maneras de estar con los otros, las maneras de representarse el mundo, la forma de percibir el tiempo. En el capítulo anterior explicaba que entendía por organización a las instituciones *corporizadas*, las organizaciones como mediadoras entre las instituciones y los sujetos. Además, una organización podía estar atravesada por varias instituciones (una escuela en tanto organización está atravesada por la institución escuela; pero también por la institución familia, por la institución Estado, etc). Desde esta definición las organizaciones correspondían

252 Las tecnologías en manos del *capital* facilitan la división del trabajo permitiendo, por ejemplo, que ciertas empresas o áreas de esas empresas se instalen en lugares del mundo que tienen políticas de empleo o impositivas más flexibles y sigan operando como una unidad a través de las redes; posibilitan las *transferencias digitales* de dinero y las interconexiones entre los centros económicos del mundo; aceleran las posibilidades de acceso al consumo para los sectores más privilegiados y abren un escenario de oferta *al target* a partir de los perfiles de las redes sociales.

253 Schvarstein, Leonardo (1998); *Diseño de organizaciones, tensiones y paradojas*; Editorial Paidós; Buenos Aires. Págs. 65 y 66.

a materialidades específicas, delimitadas, reconocibles. Hoy, atravesadas por Internet, ese sentido de organización parece cambiar hacia otras maneras de asociarse que, si bien conviven con las formas tradicionales de entender lo que una organización es; proponen otras maneras de gestionar las mediaciones entre instituciones y sujetos. La red, o las redes, parecieran ser el modo organizativo por excelencia en estos tiempos marcados por los ritmos de Internet. Y, si bien históricamente las redes han sido parte de los modos asociativos de los sujetos, el alcance y significados de éstas se ha expandido. En este sentido, Manuel Castells afirma acerca de la construcción de redes en el espacio de Internet:

> "Lo que sabemos es algo ya bastante analizado en los medios de comunicación: la mayor parte de movimientos sociales y políticos del mundo de todas las tendencias utilizan Internet como una forma privilegiada de acción y de organización" (...)
> En la sociedad hay un salto de los movimientos sociales organizados a los movimientos sociales en red en la base de coaliciones que se constituyen en torno a valores y proyectos. Internet es la estructura organizativa y el instrumento de comunicación que permite la flexibilidad y la temporalidad de la movilización, pero manteniendo al mismo tiempo un carácter de coordinación y una capacidad de enfoque de esa movilización.(...)
> Internet permite la articulación de los proyectos alternativos locales mediante protestas globales, que acaban aterrizando en algún lugar, por ejemplo, en Seattle, Washington, Praga, etc., pero que se constituyen, se organizan y se desarrollan a partir de la conexión a Internet, es decir, conexión global, de movimientos locales y de vivencias locales. Internet es la conexión global-local, que es la nueva forma de control y de movilización social en nuestra sociedad"[254]

Es interesante esto que señala Castells para pensar las relaciones de lo territorial y lo que se da en el espacio de Internet, de cómo coexisten estos modos de organizarse y convocarse con otros modos anteriores, anclados a lo territorial, a lo próximo. Así, los colectivos y grupos que participan del movimiento de la Cultura libre se vinculan en la red, generan trabajo distribuido utilizando distintos softwares; pero promueven y se convocan en espacios concretos, físicos. Convergen. Como señalaba en el capítulo anterior, lo *online* y lo *offline* forman parte de un mismo entretejido.

Las redes están en la base de la vida misma , según sostiene Castells:

> "Las redes, sin embargo, no son específicas de las sociedades del siglo XXI o, en realidad, a la organización humana. Las redes constituyen el patrón fundamental de la vida, de toda clase de vida. Como escribe Fritjof Capra "la red es un patrón común a toda la vida. Donde sea que vemos vida, vemos redes""[255]

254 Castells, Manuel (2001); "Internet y la sociedad red"; Lección inaugural del programa de doctorado sobre la sociedad de la información y el conocimiento; Universitat Oberta de Catalunya. En línea: http://tecnologiaedu.us.es/nweb/htm/pdf/106.pdf

255 Castells, Manuel (2004); "Informationalism, networks, and the network society: a theoretical blueprint" en Castells, Manuel (editor); *The Network Society A Cross-cultural Perspective*; Edward Elgar Publishing Limited Glensanda House; UK. (traducción propia) cita original: "Networks, however, are not specific to twenty-first century societies or, for that matter, to human organization. Networks constitute the fundamental pattern of life, of all kinds of life. As Fritjof Capra writes ´the network is a pattern that is common to all life. Wherever we see life, we see networks´"

Internet – llamada también la red de redes- ha venido a redefinir y profundizar este patrón común a toda la vida. Ha hecho mucho más visible esa necesidad de articulación y de conexión, ha permitido no sólo vincularse, sino *hipervincularse*. Estas lógicas organizativas redefinen, además, las nociones de poder. Si uno entiende la red en tanto nodos vinculados, el poder ya no puede pensarse como absolutamente concentrado y monolítico. En este escenario, más que nunca, el poder es algo que circula y, aunque siempre las relaciones de poder se den en forma asimétrica, es más complejo que exista un solo centro. Desde este lugar, lo alternativo no puede ser pensado en tanto aquello que está en los márgenes, sino como aquello que quiere generar (y que genera) otros centros y, por lo tanto, otras lógicas, otras reglas de juego. Lo contrahegemónico no será, entonces, lo que espera agazapado para tomar el centro único de poder, sino el lugar desde donde se construyen otros nodos.

> "Por definición, una red carece de centro y sólo tiene nodos. Si bien éstos pueden diferir en tamaño y, por tanto, tienen una relevancia variada, todos son necesarios a la red. Cuando los nodos pasan a ser redundantes, las redes tienden a reconfigurarse: eliminan algunos y añaden otros nuevos y productivos."[256]

Castells explica que el cambio tecnológico, más precisamente la evolución de las tecnologías de la comunicación, permitió introducir nuevos actores y nuevos contenidos en el proceso de la organización social con independencia de los centros de poder.[257] Esto es algo muy importante para pensar en otras formas de organización ya que son las tecnologías las que posibilitarán un intercambio entre los nodos de la red de manera más fluida, flexible y no jerárquica. Sin embargo, Castells aclara que si bien las tecnologías son necesarias, no son condición suficiente para transformar por sí mismas los modos de organización, los modos de estructuración social. Comparto esta idea porque, como sostenía antes, considero que las tecnologías surgen en un contexto al que modifican y por el que son modificadas. Pensar las tecnologías como sociales nos permite complejizarlas, entenderlas atravesadas por las relaciones de poder, comprenderlas como arenas de lucha por los sentidos. Así, cualquier posibilidad de otras formas de organización que estas tecnologías habiliten estarán indefectiblemente marcadas por esas disputas, por la tensión entre lo instituido y lo instituyente.

Por eso, las redes que se constituyen en el espacio de Internet están atravesadas por esas otras redes previas, por miradas y posturas que anteceden a Internet; pero que encuentran en esta tecnología y en los espacios que brinda la posibilidad -potencialidad- de reconfigurarse.

---

256 Castells, Manuel; "Informacionalismo y la sociedad red" en Himmanen, Pekka; *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información*. Pág. 117. Disponible en: http://www.educacionenvalores.org/IMG/pdf/pekka.pdf

257 "The ability of networks to introduce new actors and new contents in the process of social organization, with relative independence of the power centers, increased over time with technological change, and, more precisely, with the evolution of communication technologies" Castells, Manuel (2004); "Informationalism, networks, and the network society: a theoretical blueprint" en Castells, Manuel (editor); *The Network Society A Cross-cultural Perspective*; Edward Elgar Publishing Limited Glensanda House; UK.

3.1. *El Movimiento de la Cultura libre y el Copyleft y sus modos de organización en la Red*

Entiendo a Internet como un espacio de vinculación y relación con el otro, como posibilitadora del tendido de redes y de organización más allá de las coordenadas temporo/espaciales. Internet permite crear nuevos lazos de socialización, nuclearse en torno a temáticas e intereses comunes, esto lleva a conformar, siguiendo los planteos de autores como Arjun Appadurai, otro tipo de comunidades que ya no se ligan exclusivamente por el territorio,[258] sino por temáticas, problemáticas, gustos en común; muchos de sus miembros no se conocen ni se van a conocer cara a cara, pero se reconocen y manejan códigos comunes. Y es a partir de este compartir códigos comunes que surge el impulso asociativo.

a. La Página Copyleft. El intento de nuclear[259]

El espacio Copyleft argentina se define como un colectivo que:

> "busca reunir a artistas que comparten sus obras, hacen valer su autoría, inspiran nuevas creaciones a partir de sus creaciones y resisten a un modelo inflexible de derechos de autor, que no promueve la creatividad y atenta contra el acceso libre al arte y la cultura, es decir, que promueven y utilizan la metodología del copyleft" [260]

Este sitio web fue lanzado en diciembre de 2006 y, si bien actualmente está un tanto desactualizado, lo interesante del proyecto, y lo que me lleva a retomarlo en esta tesis, es el impulso asociativo que lo moviliza, ya que se proponía conformar una comunidad en un espacio *online*.

Esta idea de comunidad no situada territorialmente está vinculada, como ya he señalado, a los modos de organización del Software libre. Es decir que estos proyectos heredan del movimiento del Software libre no sólo un modo de pensar la producción de conocimiento, sino también un modo de organizarse comunitariamente y distribuir el trabajo.

La idea de lo comunitario está presente en varios momentos de la página de Copyleft Argentina, no sólo en la expresión de los objetivos que pretende alcanzar, sino en la manera de interpelar, ya desde la página de inicio, a quien ingresa. En la página principal hay una sección destinada a la "Comunidad" donde se suben notas o producciones de diferentes colectivos que trabajan desde el Copyleft. Si bien la mayoría de las entradas son de Compartiendo Capital [261] o Plotterhand,[262] este espacio buscaba ser un lugar de convergencia de las diferentes actividades que los colectivos que trabajan desde el Copyleft realizan, vi-

---

258 Es importante señalar que las experiencias/sentimientos de pertenencia a comunidades no situadas físicamente no son propias de la "era de Internet" sino que se establecen desde, podría decir, el surgimiento de la imprenta.

259 En los anexos se adjuntan capturas de pantalla de las páginas analizadas.

260 Copyleft Argentina: www.copyleft.org.ar Último acceso 22-5-2012

261 Una de las plataformas que fomenta el libre intercambio de conocimientos y procesos a la que ya he hecho referencia. Sus principales impulsores son Inne Martino y Fabricio Caiazza, artistas de Rosario- Santa Fe. http://compartiendocapital.org.ar/blog/

262 Un blog que difunde ideas de tecnología, Software libre, Copyleft y que es administrado, también, por Fabricio Caiazza.

sualizan y comparten en sus propios sitios webs. Un lugar de encuentro de la comunidad. De hecho, en la página se invita a participar desarrollando proyectos con licencias libres y, de este modo, pasar a integrar la comunidad.

> "Copyleft Argentina pretende ser un espacio de encuentro entre las distintas manifestaciones artísticas que tengan como metodología de producción-distribución al Copyleft. Este es un espacio sin dueños ni representantes. Cualquier artista está invitado y puede publicar en el sitio, sumarse a la comunidad y cambiar la mecánica del sitio. Lo que buscamos es difundir y dar a conocer nuevas prácticas artísticas que piensan nuevas relaciones entre la producción, la propiedad, la autoría y la distribución. Hay varias formas concretas de acercarse a este espacio, pero sin dudas lo más importante es que hagas tu propio espacio, tu propio proyecto. Cualquier manifestación artística liberada es bienvenida."[263]

Lo que propone Copyleft Argentina es interesante porque intenta congregar, generar un lugar de reunión en el mundo de lo *online* para aquellos que participan del movimiento del Copyleft y la Cultura libre, aquellos que se sienten comunidad por compartir una idea acerca de la producción y distribución de lo cultural-artístico. Así, este espacio en la web -que pretende ser construido colectivamente "sin dueños ni representantes" con la posibilidad de "cambiar la mecánica del sitio"- busca ser lo que las F.L.I.As y la Fábrica de Fallas son en el espacio de lo *offline*, en el sentido de la reunión en torno a las ideas comunes. Sin embargo, no ha alcanzado este objetivo y se presenta como un espacio del que no han logrado apropiarse estos grupos y colectivos que son interpelados a participar.

La principal característica de la página es la de vincular a otros sitios de proyectos inscriptos en el Copyleft y la Cultura libre, por ejemplo hay menciones a la F.L.I.A, redireccionamientos a notas publicadas en Poesía Urbana,[264] menciones a trabajos de Iconoclasistas, a programas de La Tribu, a Zona Indie[265] que, aunque se encuentran desactualizados, permiten acceder a esos blogs y páginas y conocer las actividades de esos grupos. Así, puede ser una puerta de acceso a la comunidad para aquellos artistas que se inician en la búsqueda de otras maneras de producir, ya que al escribir "Copyleft Argentina" aparece rápidamente en las búsquedas de Google y, desde aquí, los artistas pueden empezar a conocer proyectos y actividades enmarcadas en la Cultura libre. Entonces, si bien no cumple el objetivo de ser un lugar de encuentro, de reunión y convergencia; sí se constituye en un lugar de vinculación, una puerta de acceso al *movimiento*. No es un espacio en el que la comunidad se exprese; pero puede convertirse en el punto de partida de experiencias.

En este sentido, la lista de correos que se administra desde el sitio se mantiene activa y genera contactos entre los distintos artistas interesados por el Copyleft. Permite inter-

---

263 http://www.copyleft.org.ar Último acceso 22-5-2012

264 Poesía Urbana es un sitio que difunde las actividades vinculadas a la poesía y las actividades artísticas en general y que licencia sus contenidos con Copyleft.

265 Zona Indie es un espacio dedicado a difundir la escena independiente de la ciudad de Buenos Aires y alrededores. En la página de Copyleft publican el listado de trabajos realizados bajo licencia Creative Commons por grupos y solistas argentinos que Zona Indie recupera.

cambiar información, hacer consultas que luego son respondidas por cualquiera de los miembros del mailing list. En este espacio se han planteado y discutido temas como el Canon Digital, Sadaic y las Creative Commons. También se establecen consultas sobre procedimientos para liberar las obras, cuáles son los pasos a seguir; estas consultas son respondidas por distintos integrantes de la lista de correos. También se usa como espacio de difusión de eventos (como la Fábrica de Fallas), charlas (sobre software libre o arte libre), presentaciones de libros libres (el de Argentina Copyleft, por ejemplo). Así, la lista de correos permite un intercambio y una puesta en común que no se da en la página (más estática y desactualizada) al mismo tiempo que es sostenida por los mismos integrantes de ese grupo de correos, sin intermediarios ni moderadores: la persona se suscribe a la lista (cada miembro puede elegir la forma de recibir los correos: recibir cada mail o resúmenes); luego, para contactarse con todos los miembros, manda un mail a la dirección de correo de la lista. Los usuarios registrados acceden además a la lista de mails de los suscriptores, así pueden buscar a la persona y enviarle un mail directamente. Desde la página también se puede acceder a los archivos de los mails. Para esto no es necesario estar registrado.

Desde este lugar, la lista de correos y el intercambio que supone mantienen viva la intención de generar una *organización online* que reúna, convoque y agrupe a los artistas que liberan sus obras; aunque, como explica Franco Iacomella, el espacio nunca tuvo pretensión de totalidad:

> "No es un espacio que busque concentrar o englobar todas las expresiones o representar a los artistas. La idea era, sencillamente, un espacio para dar a conocer las actividades de estos artistas o colectivos y también dar información sobre cómo liberar su obra a los interesados."(Franco Iacomella, Página Copyleft Argentina)[266]

b. las Listas de correos como modo de estar en contacto (y construir comunidad)

Como señalé en torno a la experiencia de la página de Copyleft Argentina, las listas de correos (pensadas desde lo grupal, en tanto están configuradas para permitir el intercambio entre todos los miembros) se convierten en espacios de vínculo y organización en la web. En el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft encontramos otros ejemplos del uso de las listas de correo desde una búsqueda de participación, es decir no sólo con intención de informar sobre eventos determinados, sino de generar un diálogo entre los miembros.

El espacio de Liminar, que surgió en 2003 en el marco de la 4ta. edición de las Jornadas de arte y medios digitales que se realizó en Córdoba, también se ha mantenido activo gracias al uso de las listas de correos. Este sitio web se lanzó como proyecto de arte, tecnología y comunicación vinculado a estas jornadas y tenía como objetivo extender en el espacio *online* el tiempo de encuentro que éstas significaban y permitir otro tipo de inter-

---

266 Entrevista a Franco Iacomella realizada para esta tesis.

cambios a través de las diferentes secciones del sitio y de la lista de correo.[267] Las jornadas se realizaron hasta 2006, por lo que el sitio ya no es actualizado, aunque se puede acceder a los archivos de esas jornadas (ponencias, conferencias, etc). Sin embargo, la lista de correos sigue activa y es un punto de contacto y difusión de los artistas vinculados a las tecnologías.

En este sentido, se definen como:

> "Grupo de intercambio de información, ideas y prácticas artísticas sobre arte, tecnología y comunicación, en español. En esta lista tenemos un interés específico por aquellos proyectos y personas trabajando y pensando sobre las condiciones de producción locales, y en español. La inclusión de la comunicación es central: nos interesan las prácticas artísticas usando nuevos medios en cuanto prácticas de comunicación (no per se) en diálogo con un contexto específico."[268]

Si bien la lista de correos de Liminar no fue pensada exclusivamente para artistas que usen licencias libres o abiertas, mucho de los temas que hoy se discuten y se difunden a través de este correo se vinculan a la Cultura libre.

Por su parte, Proyecto Nómade (una interfaz entre artistas y Software libre) también utiliza las listas de correo como espacio de vinculación. Más allá de que este sitio en la web se mantiene actualizado y propone la participación en el mismo espacio del blog a partir de comentarios; la lista de correos es otro de los lugares desde los que interpelan a intercambiar experiencias acerca del uso del Software libre para las producciones artísticas libres.

Lo interesante de estas listas es que no son un simple mailing que se envía desde un *emisor* a muchos *receptores* que no pueden responder o participar ya que sólo reciben la información. Estas listas generan la participación y el diálogo entre los miembros de una comunidad que pueden, a partir de estos espacios, intercambiar información, consultarse y responderse sin necesidad de administradores que intermedien.

c. Los sitios web como espacios de visibilidad y algo más...

Para dar cuenta de algunos de los usos de las páginas webs y blogs que hacen los artistas que licencian sus obras con Copyleft o Creative Commons retomaré algunas experiencias concretas que permiten analizar cómo Internet se constituye en una tecnología para la socialización de producciones que facilita la copia, la distribución y la derivación. Así, estos colectivos, en lugar de restringir y proteger, usan Internet para volver accesibles sus obras, para compartirlas y abrirlas. Internet transformando de manera profunda e irreversible los modos de producir y consumir los bienes simbólicos.

---

267 En http://ludion.com.ar/radar.php?artista_id=5 Último acceso el 22-5-2012.

268 En https://lists.riseup.net/www/info/liminar Último acceso el 22-5-2012.

c.1 Iconoclasistas. Espacio de experimentación, recursos libres y talleres de creación colectiva.[269]

> "Nosotros al principio pensábamos a Internet como una pata más, lo importante es la impresión, la gráfica, qué sé yo, Internet era una cosita más y ahora es una cosa. Es más, al principio nos resistíamos, Facebook y todo eso... después dijimos: cambiemos la página a Wordpress, con comentarios, con mayor interactividad, con estilo de blog porque vamos subiendo por ahí cosas pequeñas todo el tiempo. Y al haber sacado el Facebook ampliamos la red y hay una articulación mucho más cotidiana con la gente con la que nos conocemos de otros lugares, incluso de la F.L.I.A. Le encontramos la veta a una cosa que teníamos como prejuicio de acercarnos, en realidad después sobre la marcha vimos que estaba bueno, que era muy potente para seguir laburándolo, siempre como una plataforma más de trabajo, pero que no había que descuidar, no era light, era importante realmente." (Julia Risler- Iconoclasistas)[270]

Lo que explica Julia Risler, miembro de Iconoclasistas, es muy significativo porque da cuenta de un cambio de perspectiva que lleva a entender las páginas web no sólo como un espacio de visibilidad, una vidriera para mostrarse, sino como espacio de construcción, de interacción. Además, aparece Facebook como espacio de tendido de redes, siempre desde este lugar de interrelación con lo territorial, de lo *online* y lo *offline*.

Las páginas web se constituyen, de este modo, en espacios de conexión que, además, les permiten a estos grupos compartir sus producciones y fomentar la derivación y la reutilización de sus obras. Hechas en su mayoría con Wordpress (que es software libre) las páginas webs, blogs o espacios en la red de estos colectivos tienen lugares desde los que se pueden descargar libremente los dibujos, los planos, las canciones.

La página de Iconoclasistas (http://iconoclasistas.com.ar/), hecha con Wordpress, tiene una licencia Creative Commons, así como todos los materiales que se encuentran en ella. El tipo de licencia elegido es Atribución-No Comercial-Compartir Obras Derivadas Igual 2.5 Argentina. Esta licencia es casi del tipo Copyleft, excepto por la indicación de no comercial. Las licencias Copyleft permiten la copia, la derivación, sin restricción de fines; siempre y cuando la obra derivada se inscriba también bajo el Copyleft. Sin embargo, muchos artistas que trabajan desde la idea de Cultura libre, eligen estas licencias Creative Commons para restringir algunos aspectos del uso. En el caso de Iconoclasistas, el uso comercial.

En las especificaciones de la licencia aclaran: "Usted es libre de: copiar, distribuir, exhibir, y ejecutar la obra. Hacer obras derivadas. Usted debe atribuir la obra en la forma especificada por el autor o el licenciante. Usted no puede usar esta obra con fines comerciales. Si usted altera, transforma, o crea sobre esta obra, sólo podrá distribuir la obra derivada re-

---

269 Iconoclasistas surge a mediados de 2006 y está formado por dos artistas Julia Risler y Pablo Ares que deciden abrir el espacio para producir recursos gráficos que pudieran ser reutilizados por movimientos sociales. http://iconoclasistas.com.ar/ Último acceso 27-5-2012.

270 Julia Risler integrante de Iconoclasistas entrevistada para esta tesis.

sultante bajo una licencia idéntica a ésta" Luego hay una nota que refuerza aún más la idea de distribuciones no comerciales: "Nota: En el caso de instituciones tanto públicas como privadas pedimos que se nos pregunte con anterioridad al uso de cualquier material."[271]

Siguiendo la línea de permitir la copia, la distribución y la derivación en la página hay varios menúes que permiten acceder, desde distintos lugares, a los trabajos del grupo y a descargarse las distintas producciones iconográficas que han surgido desde Iconoclasistas o desde el trabajo que el grupo hace con colectivos, movimientos, agrupaciones estudiantiles, etc. En la sección "Imágenes Agit- pop" (dentro del menú "Gráfica crítica"), por ejemplo, se presentan iconografías vectoriales (es decir que pueden ser transformadas en programas de diseño) para que sean descargadas y reutilizadas por movimientos, colectivos, agrupaciones estudiantiles para, como se señala en la página, se autogestionen "flyers y pósters sin tener que esperar a que algún diseñador se los haga". De hecho uno de los ítems que aparece al entrar a este menú es el de "vectoriales libres".

En esta sección también aparecen convocatorias y producciones que surgieron a partir de ellas, por ejemplo "Re-tratos para más derechos" a partir de la cual los miembros de Iconoclasistas abrieron el juego para que aquellos que quisieran les enviaran consignas afirmativas, textos que comiencen con "tenemos derecho a" y, si querían, algún rostro (podía ser una foto) que dé cuenta de la alegría de la lucha. Ellos seleccionaron algunas de estas consignas e imágenes para darles un diseño y ponerlas en libre circulación en la web, también hicieron stickers para distribuir y que puedan ser reutilizados.

Otra convocatoria fue la de "¿A quién llevaría el Che en su camiseta?" que proponía armar camisetas con rostros que el Che llevaría. Esta convocatoria fue lanzada desde Facebook. Así, desde el juego y la ironía, Facebook se convierte en un espacio resignificado por un modo de hacer arte que ellos mismos definen como activista, vinculado a movimientos sociales que se proveen a través de Iconoclasistas de imágenes y gráficos que luego utilizan en remeras, *stickers*, afiches. Imágenes que empiezan a circular, a reformarse, a resignificarse, a derivarse.

En la sección "Imágenes Agit- pop" aparecen también las "señalética antitóxica" y "Buenos Aires recicla la basura" que son las iconografías que, según los mismos impulsores de Iconoclasistas, más se han reutilizado y derivado.

---

271 La nota que pide que las instituciones privadas o públicas se comuniquen antes de reutilizar el material tiene que ver con una decisión de no ceder los materiales a museos o fundaciones que reciben subvenciones y obtienen ganancias a partir de las muestras. Así lo explica Julia Risler: "Ahora le hemos agregado a esa licencia una notita que dice que en caso de instituciones públicas o privadas primero tienen que preguntarnos, porque nos ha pasado que por ahí centros culturales importantes o museos importantes quieren usar una imagen y es gente que tiene muchísimos recursos vos le decís bueno qué tipos de honorarios habría en este caso, porque aunque sea mínimos y ellos te dicen que no hay porque no tienen fines comerciales, bueno pero adquieren capital simbólico, entonces hay toda una discusión en torno a eso, porque siempre el tema del compartir cuando uno se para desde una cuestión más política o más social, más de intentar activar un cambio o una transformación te da a veces un poco de bronca cuando ves como se aprovechan las instituciones o los organismos que tienen muchísimo dinero y reciben muchísimas subvenciones con esa idea de yo hago este material sin fines comerciales entonces te uso tu imagen, te uso tu stencil, tu foto, tu texto, me parece que ahí habría que poner un límite" El tema de la ganancia a partir de las obras derivadas o reutilizadas es algo que preocupa a algunos artistas del movimiento de la Cultura libre, por eso muchas veces eligen licencias Creative Commons en lugar de Copyleft. En esto que plantea Julia Risler hay, además, una decisión política de por qué espacios quieren que circulen sus producciones. "Estamos más con esta cuestión comunicacional, de recursos, de libre circulación y demás y que en Internet es imposible regularlo, hay matices aparte, hay movimientos sociales que se bajan imágenes y hacen remeras y está todo más que bien, nosotros jamás pondríamos una limitación en ese punto. Te da bronca si lo agarra la Rolling Stone, eso sí, ahí nos quejaríamos; pero en el caso de movimientos...". En entrevista realizada para esta tesis.

En varios momentos de la página dan cuenta de su trabajo colaborativo con otros. Como se explicó en el capítulo anterior, una actividad que desarrollan es la de los mapeos colectivos que impulsan para pensar cómo se dan las relaciones de poder y las resistencias en las distintas ciudades o lugares que mapean. La consigna es pensar colectivamente el territorio, así estos mapas se construyen con la gente del lugar, de movimientos sociales, colectivos, estudiantes que participan de los talleres. En la página hay secciones, la de "Atlas colectivo" y "Cartografía", donde se pueden ver imágenes de los mapas que se fueron construyendo. Estos mapas pueden ser derivados y transformados, de hecho aclaran que pueden ser "socializadas, compartidas y recreadas a través de redes sociales, publicaciones, talleres". En esta sección no sólo incluyen registros de los talleres y las experiencias, sino que también aportan herramientas de mapeo colectivo, es decir acercan estrategias para que los grupos o movimientos que lo deseen puedan hacer sus propios talleres de mapeo.

En varios momentos hacen referencia a la necesidad de autogestión de los movimientos sociales y por eso, en parte, liberan las iconografías para que puedan ser reutilizadas. También por eso brindan estrategias para el armado de los talleres de mapeo para que otros puedan hacerlos y no dependan de ellos. Uno de los objetivos que expresan en su blog es el de potenciar la organización de prácticas transformadoras. Convocan a la producción colectiva desde lo territorial (talleres, muestras, encuentros); pero también desde el espacio de la web con convocatorias como "Re-tratos para más derechos" o la contraencuesta con temas como "¿A quién llevaría el Che en su camiseta?".

En la página tienen un link de "deriva y disfrute" que recupera páginas de otros grupos o colectivos que trabajan desde la Cultura libre y el Copyleft; por ejemplo: Compartiendo Capital, El Asunto, La Tribu. También a colectivos o grupos que comparten su lucha contra el neoliberalismo. Además, en todos los trabajos que suben y los textos que postean hay referencias a los momentos de producción con otros. Así, Iconoclasistas es un ejemplo de estos grupos que se nuclean y tienden redes en el espacio de lo *online*; pero también de lo *offline*, convocados por una manera de pensar al arte y a la producción cultural.

c.2 Not Made in China. Objetos Copyleft

> "La idea, para explicarlo así muy sencillo, es aplicar el Copyleft a objetos de uso y objetos de diseño que vimos que es algo que no tiene mucha... que no está como hecho porque los objetos de uso en general están muy conectados con el diseño industrial, con industria, con el tema de la producción en serie, y la cultura del Copyleft está bastante más atada a todo lo que es cultura digital tanto software como música, es como un campo de aplicación más natural eso. Entonces, partiendo de esa idea nosotros armamos en la web un catálogo de objetos que, aparte del Copyleft, tienen como ciertas características en sí, una de estas características es que tienen una relación entre el autor y el objeto bastante directa. Generalmente son objetos únicos como diseñados y fabricados por los autores,

> entonces eso les da como cierta relación íntima digamos entre el autor y el objeto más allá de que sean objetos de uso." (Daniel Goldaracena- Not Made in China)[272]

Not Made in China es una página-catálogo; pero, al mismo tiempo, es más que eso ya que no sólo muestra los objetos, sino que comparte los planos para el armado; de este modo cualquier persona puede, si quiere, construir sus propios objetos. Combina, tal como lo explica Daniel Goldaracena, el Copyleft con objetos de uso. Aquí la materialidad aparece como algo clave, no son productos digitales o digitalizados que puedan circular y compartirse fácilmente en la web, son objetos materiales que implican un proceso de construcción con maderas, metales, objetos tangibles. Entonces, lo que se comparte y se libera son los planos, los saberes para construir esos objetos: sillas, bibliotecas, juguetes.

La página juega para este proyecto en un doble sentido: permite visualizar los objetos (es un catálogo); pero además nuclea a los artistas que construyen estos objetos, cada uno de ellos "dueños" de uno de los estantes de este espacio *online* que propone hacer open source aquello que es material.

La página, construida con Wordpress, en sí misma tiene una licencia Creative Commons, así como todos los objetos que se encuentran en ella:

> "La página notmadeinchina.com.ar así como cada objeto exhibido en ella será protegido por una licencia Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.5 de CreativeCommons.org. Se permite el libre uso de toda la información puesta a disposición siempre y cuando sea mencionado el autor, que no sea destinada a un uso comercial y que cualquier obra derivada de la misma quede automáticamente bajo la misma licencia."[273]

Desde la página principal se accede a todos los objetos disponibles, que están *guardados* dentro de cajas que se abren al pasar el mouse sobre ellas. Entrando en cada uno de ellos obtenemos el nombre del autor, una descripción del objeto, fotos o videos, los planos para la construcción y un link que redirige a un mail de contacto o a la página del autor. Desde la página principal también se convoca a presentar objetos de uso fabricado por sus autores o cuyo autor sea el usuario; como requisito se pide que los objetos sean únicos o de serie limitada. En esta convocatoria a formar parte aparece la idea que tienen los impulsores del proyecto acerca de la producción de objetos, perspectiva que los inscribe en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft.

> "El enfoque adoptado por el proyecto sobre el campo de los objetos de uso (muebles, arquitectura, juguetes, instrumentos, joyas, etc.) busca proponer una alternativa a las vías unidireccionales de intercambio impuestas por el mercado. La forma horizontal en que estos objetos son puestos a disposición y la participa-

---

272 Daniel Goldaracena es arquitecto y uno de los impulsores de Not Made in China. Entrevista realizada para esta tesis el 22 de noviembre de 2009 en la 2da Fábrica de Fallas.

273 Not Made in China es una plataforma de intercambio entre objetos, personas y situaciones. Los impulsores son Mariano Baqués y Daniel Goldaracena y, a la fecha, participan 14 artistas con sus objetos. http://notmadeinchina.com.ar/home.html Último acceso 27-5-2012

> ción activa que implican por parte del nuevo usuario permiten que se los sitúe (junto a la basura y el descarte) dentro de la categoría de anti-commodities."[274]

Un anti commodity es, justamente, la anti mercancía. Si la commodity es cualquier producto destinado a un uso comercial, la anti-commodity es, por oposición, algo que no tiene ese uso comercial. En esta declaración se ve cómo se entiende a la producción cultural y a los modos de circulación legitimados actualmente.

En su forma de organización también se ve una idea de producción colaborativa. La expresan de esta manera:

> "notmadeinchina.com.ar también experimenta con su estatuto social ya que está conformada como una cooperativa cuyos porcentajes de participación están definidos mediante acciones otorgadas en relación directa con la cantidad de objetos subidos. Cada acción representa una porción del capital intelectual total del proyecto y si bien el hecho de que se emita una nueva acción con cada objeto nuevo implica una disminución del porcentaje del capital intelectual que representa cada acción, hay que tener en cuenta que la inclusión un nuevo objeto aumenta exponencialmente el valor del capital intelectual del proyecto, con lo cual el valor de las acciones aumenta con cada nuevo integrante." [275]

La idea de que al sumar objetos aumenta el capital intelectual del proyecto y, por lo tanto, el valor de cada acción da cuenta de una postura de producción colectiva, cuántos más participemos y aportemos al proyecto, más "rico" va a ser. Se corren, así, del lugar de la competencia para trabajar desde una lógica de la solidaridad, de hecho organizan la distribución de los ingresos como cooperativa.

Desde la página principal se puede acceder al blog de Not Made in China donde publican una serie de artículos relacionados al Copyleft, la Cultura libre y el open design (entrevistas, anuncios o crónicas de encuentros relacionados a la Cultura libre -como la Fábrica de Fallas- o al open design; festivales de anti diseño, etc) En el margen derecho del blog tienen links a otras páginas. Entre ellos se encuentran la de los autores (grupales o individuales) que tienen sus objetos en la plataforma de Not Made in China. También de otras plataformas que trabajan con la idea del open design (por ejemplo Ikea Hacker) También hay links a páginas de grupos que, ya no desde el diseño, sino desde otras aristas, trabajan desde el concepto de Copyleft: Compartiendo Capital, RedPanal. O de grupos que promueven el software y la Cultura libre: Gleducar, Solar, Vía Libre. Además, entre los tags del blog, que son etiquetas que definen pertenencias e intereses, se encuentran el de "Cultura libre", "Copyleft", "Open Source".

La página es, así, un espacio de tendido de redes con otros grupos y colectivos que forman parte del movimiento de la Cultura libre y el Copyleft. Además, y tal como la definen los impulsores del proyecto, es una plataforma de intercambio entre objetos, personas y

---

274 http://notmadeinchina.com.ar/home.html

275 http://notmadeinchina.com.ar/home.html

situaciones; abierta a que los diseñadores manden objetos para publicar. Cada objeto es subido con los planos y la lista de materiales con la que están hechos para que otros puedan hacerlos (siempre para uso personal, nunca comercial). Esta liberación de los planos no restringe la posibilidad de que alguien que está interesado en el objeto, y no quiere o no puede fabricarlo, se contacte con el/los autores y lo compre. Constituida como cooperativa, Not Made in China no limita la posibilidad de ganar dinero a partir de las producciones; pero sí restringe los usos comerciales de las derivaciones. Además, entiende a los objetos en una relación con su autor y no desde el lugar de la producción industrial, en serie.

Lo interesante de esta experiencia es cómo propone la participación y la derivación, el open source de objetos materiales y cómo, en este sentido, Internet se constituye en un espacio para visibilizar; pero también para intercambiar y compartir. La experiencia no se limita a aquello que efectivamente puede digitalizarse y circular por la Red, sino que abre la posibilidad a otras maneras de poner en común lo tangible. Y en esto, el proceso de copia es interesante porque nunca podrá ser exactamente igual, aunque se sigan los planos a la perfección cada objeto será único e irrepetible; será, en sí mismo, una derivación.

c.3 Compartiendo Capital. Una plataforma para fomentar el libre intercambio de conocimientos

> "Compartiendo Capital surge con la intención de vincular al campo de las artes visuales con lo que venía sucediendo en el campo del software libre, del open source. ¿Es posible trasladar esta lógica al campo de las artes? ¿cuál sería el código fuente de una obra? ¿sus procesos, sus herramientas, sus conceptos?" (Fabricio Caiazza- Compartiendo Capital)[276]

Desde estos interrogantes parte la propuesta de Compartiendo Capital una plataforma face to face y peer to peer,[277] como sus impulsores la definen. Enmarcada en este proyecto, la página es parte de esa propuesta peer to peer, que se da en el espacio y el tiempo de lo *online*, pero también es dinamizadora de las propuestas face to face de intervención, encuentro y apropiación del territorio. En el capítulo anterior ya se explicó cómo la experiencia de Compartiendo Capital propone una interrelación entre las redes *online* y *offline*, entre el espacio de la web y el *territorio del cara a cara*. En este apartado nos centraremos en analizar el sitio web, los usos y sentidos que le otorgan, aunque claramente lo *online* y lo *offline* están integrados a lo largo de todo el proceso y, muchas veces, la página es el espacio para socializar y compartir los proyectos que se llevan a cabo en el territorio, impulsada por la idea de la multiplicación a partir de la puesta en común.

---

276 Entrevista realizada para esta tesis a Fabricio Caiazza.

277 "Una red peer-to-peer, red de pares, red entre iguales, red entre pares o red punto a punto (P2P, por sus siglas en inglés) es una red de computadoras en la que todos o algunos aspectos funcionan sin clientes ni servidores fijos, sino una serie de nodos que se comportan como iguales entre sí. Es decir, actúan simultáneamente como clientes y servidores respecto a los demás nodos de la red. Las redes P2P permiten el intercambio directo de información, en cualquier formato, entre los ordenadores interconectados" En wikipedia http://es.wikipedia.org/wiki/Peer-to-peer

La página está hecha con Wordpress y se define como "Una plataforma para fomentar el libre intercambio de conocimientos. Un espacio donde compartir detalles de proyectos, procesos y logros felices".[278] En el home tiene un espacio en el que pasan imágenes de sus proyectos y las novedades del sitio, por ejemplo entrevistas con artistas o videos que envían los que se suman al proyecto vodkamiel.[279] En esa práctica del enviar videos de la derivación del vodkamiel hay una apertura del espacio a otras experiencias, a mostrar y dar cuenta de las derivaciones de un proyecto que Compartiendo Capital impulsa.

Además de vodkamiel, Compartiendo Capital genera proyectos como:

> - "Anda. Saneamiento urbano": tiene por ícono una carretilla y propone realizar una intervención reparadora del espacio público mediante una estrategia sencilla: relevando faltantes en el embaldosado de las veredas de la ciudad y completando esta grilla con una baldosa de autor, cuyos diseños estén realizados por artistas contemporáneos locales, asesorados por un taller especializado.
>
> - Pinhole Copyleft Camera: explican cómo hacer una cámara pinhole (o estenopeica) con diferentes materiales: libros, cajas, cartón. Se publican fotos que fueron sacadas con esas cámaras, se dan los planos para que se puedan construir y se invita a compartir prototipos. "A construir y a compartir prototipos!!!!"
>
> -Not for Sale: Presentan el proyecto de la siguiente manera: "*Not for Sale- edición Urbana* es una compilación de material fotográfico y gráfico producido principalmente en Rosario, Santa Fe, Argentina desde mediados de la década del 90 hasta mediados del 2000" "Son materiales que atraviesan lo militante, lo artístico, lo contracultural como un lindo fenómeno indefinido y entremezclado, tal como floreció en esta ciudad" Después de circular en copias de CD, *Urbana* está disponible en la web, como "un conocimiento liberado, que busca compartirse y enriquecerse. La creación se defiende compartiéndola"
>
> -La Caja quemadora. Es una caja que contiene una computadora con música de artistas que liberan sus obras (que usan licencias libres o abiertas) y que se coloca en distintos espacios públicos. La gente se acerca a la caja con cds o pendrives y se lleva el compilado que quiere. Esta caja está inspirada en Burn Station (proyecto impulsado desde España por el colectivo Platoniq y el programador Rama Cosentino)

La página, en general, tiene una licencia Creative Commons (By-NC-CA) de atribución no comercial compartidas igual; mientras que varios de los proyectos que llevan adelante tienen una licencia Copyleft: Vodkamiel (a la que definen como una bebida open source, retomando la idea del software), la Caja Quemadora y Pinhole Copyleft Camera. En algunos casos, por ejemplo en el de Vodkamiel, hasta permiten y fomentan los usos comerciales de sus producciones.

Varias veces aparece en su página el lema "La creación se defiende compartiéndola" y también mencionan que se permite y alienta la copia, la derivación, la distribución (en

278 http://compartiendocapital.org.ar/blog/ Último acceso 27-5-2012.

279 Como se explicó en el capítulo anterior vodkamiel es una bebida open source, la receta está subida a la web por lo que cualquiera puede utilizarla, copiarla, tranasformarla e, incluso, hacer usos comerciales de ella.

algunos casos aclaran que sin fines comerciales, por ejemplo en el proyecto "Not for sale", en otros casos esos usos comerciales están permitidos) En el caso de vodkamiel, la receta está liberada en la página junto a las 4 libertades de la bebida. Del proyecto Anda están subidos a la página distintos tutoriales que explican cómo hacer baldosas. El proyecto tiene una licencia Creative Commons y se solicita que se cite a las autoras; pero no se restringe la posibilidad de que otros artistas tomen la idea y se basen en la información y tutoriales que ellos armaron.

En el caso de la Caja Quemadora, el proyecto es en sí mismo una derivación de la Burnstation española. Este proyecto es claramente territorial ya que la Caja Quemadora ocupa espacios físicos en la ciudad a los que la gente puede acercarse a copiar música libre. La página cumple, o cumplía cuando el proyecto estaba vigente, el rol de dar a conocer los lugares donde se iba a instalar la Caja Quemadora para convocar y reunir a la gente en ese espacio.

En el caso de la "Pinhole Copyleft Camera" los planos, los pasos para armar una cámara estenopeica están subidos a la web y se invita a la gente a que desarrolle nuevas cámaras y comparta sus experiencias y sus propios diseños. En la página hay subidos varios modelos de cámaras pinhole hechos con distintos elementos (libros, cajas, cartones).

Todos estos proyectos que constituyen Compartiendo Capital llevan a que sus impulsores lo definan como un concepto curatorial difuso, es decir, retoman una idea ligada al arte y a los museos para redefinirla. El curador de una exposición o museo es aquel que valora y administra los bienes artísticos; redefiniendo este concepto Compartiendo Capital sería una plataforma en la que exponer las experiencias del arte que responden a un modo de circulación propio de las redes peer to peer.

> "(…) nos gusta pensar que Compartiendo Capital deviene hoy día una suerte de concepto curatorial difuso de experiencias de arte contemporáneo distribuidas, adoptando esta definición del libro "El poder de las redes" (Daniel Hugarte) y considerando la teoría que muchas de las iniciativas de artista actuales se articulan en una estructura de red de nodos que ya no son centralizados -por las instituciones- ni descentralizadas -pero dependientes de su legitimación – si no que su tramado topológico responde más a las formas de circulación de información de las denominadas redes sociales, cuya paradigma es el p2p y la web 2.0 y que atraviesa nuestra vida y práctica actual, llegando posiblemente para quedarse. Un concepto curatorial que también se autorregula en la práctica relacional, pensándose como un nodo más de esta constelación."[280]

Así, aparece la idea de la red, del trabajo distribuido en nodos, de las otras maneras de circular de lo cultural-artístico que ya no pasa por las organizaciones tradicionales (museos, galerías), sino que encuentra en Internet un espacio de experimentación, visibilización y distribución.

280 En http://compartiendocapital.org.ar/blog/libro/

c. 4 Una última mención: Uf Caruf, un sello platense que permite el libre acceso a sus producciones

Este sello discográfico surge a partir del interés de un grupo de músicos (de distintas partes del país que, por diferentes motivos, convergieron en La Plata) de dar a conocer sus producciones desde una lógica diferente a la planteada por el mercado. Del encuentro en los mismos circuitos y de una relación de amistad nace el impulso de asociarse en un proyecto común: el sello Uf Caruf.

Este sello trabaja con una licencia Creative Commons y define su práctica desde la Cultura libre:

> "La cultura es esencialmente libre. ¿O quién puede arrogarse la posesión exclusiva de un bien social, un bien común, un bien que se construyó gracias a lo que muchos otros construyeron antes? El intercambio la nutre, no la debilita. Esto es algo que fingen ignorar quienes aún empelan nociones nefastas y anacrónicas como piratería. ¿En qué siglo estamos para ver erigirse a un puñado como los Altos Guardianes de La Cultura? Bajo la premisa de propiedad intelectual sólo se busca concentrar el flujo de bienes culturales y dirigirlo: el libre intercambio, en contraposición, saltea los intermediarios y nos otorga mayor variedad de elección así como visibilidad para propuestas alternativas. Compartir jamás puede considerarse delito. La cultura no puede ser de alguien: no le pertenece a nadie y por ello, nos pertenece a todos. Habrá que hacerse cargo"[281]

Se piensan en tanto comunidad de músicos y trabajan de manera cooperativa, por ejemplo para financiarse organizan fiestas, hasta el momento la recaudación se utiliza principalmente en la difusión de los shows; pero esperan también poder aportar a la producción de los discos que, hasta ahora, se financian individualmente, es decir cada músico o grupo financia su disco.

Si bien algunos de los músicos que integran el sello han editado discos materiales, la mayoría de los discos de Uf Caruf sólo tienen versión en digital, es decir sólo están disponibles en la página web. Si bien esto se debe, en parte, a una cuestión de costos -la falta de financiamiento para hacer tiradas físicas- también hay una decisión tomada en relación a los modos cómo entienden la cultura y el acceso a los bienes simbólicos, ya que incluso aquellos discos de los que se hicieron copias en cd están disponibles en la web.[282]

Este modo de distribución, basado principalmente en Internet, también permite otras lógicas de producción, diferentes a las de las grandes industrias:

> "Es por la cantidad de cosas que producimos, este año está saliendo un disco por semana y estamos todos grabando (...) si tenemos una empresa y tenemos un disco por salir por semana, ni loco, no se hace eso, ninguna industria hace eso, los grandes sellos sacan un disco cada 2, 3 meses. Le ponen fichas para que el disco

281 En la página de Facebook que tiene el sello http://www.facebook.com/Mr.Carufo/info Último ingreso 4-6-2012.

282 http://ufcaruf.com.ar/ Último acceso 4-6-2012.

se venda en todos lados, pagan para que se reproduzca hasta el hartazgo un solo tema, un solo tema cada 4 meses (...) Nosotros el disco ya lo tenemos, no se da esa discusión tampoco de tengo un disco que sacar, este tema lo dejamos ahí y si ganamos plata con eso hacemos otro o subimos un tema... de hecho el tiempo que lleva grabar hace que nos cansemos un poco de esas mismas canciones, entonces si vamos a tocar... casi ninguno de los discos se presentó en vivo... vamos y tocamos el disco, no. De hecho ya hay otro montón de canciones nuevas y salís y tocás eso." (Sebastián Lino- Uf Caruf)[283]

Los músicos de Uf Caruf no querían guardarse las canciones hasta que una discográfica los *descubriera* y contratara; por eso decidieron editar sus propios discos y distribuirlos en la web porque, de esta manera, la música circula y generan otros circuitos: la gente los conoce, va a los recitales, paga las entradas y esto los ayuda a financiarse.

Uno de los aspectos más interesantes de este proyecto es cómo utilizan el espacio de Internet, no pensado sólo en tanto posibilidad de circulación, sino como motor de la construcción de Uf Caruf; ya que es el momento en el que se crea la página cuando nace el sello. El sello se constituye por y en la página; no es sólo un lugar de visibilización es lo que les da existencia e identidad.

"Con la página surgió el sello, hasta ese momento era cada uno. De hecho había como un protonombre que era por uno de los ciclos de shows que hacíamos que era *Tocate mil* (...) Ése fue como el protosello, y de ahí armamos todo lo otro y empezamos a investigar otras formas de hacerlo, como ya teniendo un nombre podíamos ir a tal diario y decir somos esto, tenemos esta historia. Antes era más difuso." (Sebastián Lino- Uf Caruf)

Así, la página constituye al sello que los nuclea como artistas y permite, además, acceder y descargarse las canciones que estos músicos -solistas y grupos- producen. Por otro lado, las tecnologías también les han permitido grabar a bajos costos; si bien no tienen un estudio propio del sello, algunos de los músicos que integran Uf Caruf han armado sus estudios de grabación lo que les da independencia al momento de producir. También en este aspecto, y no sólo en la distribución, las tecnologías permiten *saltear* a los intermediarios y facilitan la autogestión.

Es el acceso a las tecnologías y el uso de Internet como espacio generador de proyectos lo que hace posible esta experiencia que, además, se inscribe en el movimiento de la Cultura libre por los modos en que entiende la producción y la circulación de lo cultural-artístico.

Si bien muchos de los artistas y colectivos que se inscriben en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft tienen blogs o páginas para darse a conocer, para intercambiar, para permitir el acceso a sus materiales y producciones; me pareció interesante retomar estos ejemplos ya que permiten diferentes accesos a su productos. En el caso de Iconoclasistas facilitando la descarga y derivación de materiales para que otros grupos y colectivos los

283 Entrevista realizada a Sebastián Lino para esta tesis el 2 de junio de 2012. Sebastián es músico, integrante de Uf Caruf. Como estudiante de comunicación ha tomado la responsabilidad de hacer los textos de la página web.

usen con sentidos claramente políticos: flyers, banners, diseños con distintas consignas que se constituyen en recursos gráficos para los movimientos sociales; pero también mapas que marcan las relaciones de poder expresadas en los territorios y que pueden ser recuperados y reformulados. En el caso de Not Made in China el acceso al código fuente del armado de los objetos para poder copiarlos y derivarlos, aún cuando son producciones con *materialidad* y, por lo tanto, de mayor complejidad al momento de circular por la web. En el caso de Compartiendo Capital por la doble articulación de lo *online* y lo *offline* que hacen a cada momento y por la manera en que definen su práctica como un concepto curatorial de experiencias distribuidas. Por último, Uf Caruf se presenta como una experiencia sumamente interesante para pensar las potencialidades de gestionar lo cultural- artístico que abre Internet, ya que el sello se constituye a partir de la página web. Es el espacio de Internet el que le da identidad y existencia.

Como explicaba, estas páginas, estas plataformas, permiten el intercambio, la distribución y la derivación de los bienes simbólicos; pero hay espacios en la web que van más allá del compartir y proponen crear *online*. Son ejemplos claros del trabajo distribuido en la red y de la constitución de una comunidad no anclada en lo territorial para la producción colaborativa.

4. Trabajo colaborativo y distribuido. De la lógica del software libre al arte en línea

Una de las posibilidades que habilitan las tecnologías es el trabajo distribuido en red. Esta manera de organizarse es usual entre los programadores de software libre que integran lo que podríamos pensar como una comunidad *deslocalizada*, ya que trabajan conjuntamente de manera distribuida y muchas veces asincrónica. Desde distintos lugares los desarrolladores y usuarios aportan al software, contribuyen en su construcción a partir de recomendaciones, comentarios y, principalmente, haciendo modificaciones en el código fuente. Este modo de trabajo sería impensable sin el acceso a las tecnologías, son ellas las que permiten estos otros modos de estar en *comunidad*.

Esta lógica del trabajo distribuido y en red, que favorece a la construcción colectiva, es retomado por algunas experiencias artísticas que proponen, a partir de plataformas *online*, la construcción en conjunto y la conformación de colectivos integrados a partir de los espacios web.

> "Internet es una clave fundamental de estas nuevas formas de organización distribuidas. La idea del Copyleft está fuertemente ligada a los espacios *virtuales*, en gran medida porque la copia y derivación despliega su potencial en el campo inmaterial (...) En líneas generales los proyectos se llevan a cabo a través de la red y usan la dinámica de trabajo-red distribuido como metodología." (Franco Iacomella, Página Copyleft Argentina) [284]

284 Franco Iacomella, en una entrevista realizada para esta tesis.

Las experiencias que retomaré en el siguiente aparatado proponen, a través de lo que denominan plataformas o interfaz, un vínculo que lleva a la construcción *online*. La web ya no es simplemente un lugar para subir o descargar producciones, para hacer circular y, por lo tanto, proponer otros modos de distribución; sino que es el espacio en el que la producción se organiza y se desarrolla. Las tecnologías son, de este modo, estructurales al proyecto.

a. Proyecto Nómade. "Interfaz entre software libre y artistas {libres, pero no puros}"[285]

Lo que diferencia a la página de Proyecto Nómade de otros espacios en la web de colectivos y grupos que trabajan desde la Cultura libre y el Copyleft es la posibilidad de ser parte de una wiki, que es un sitio web cuyas páginas pueden ser editadas por múltiples voluntarios a través del navegador web. Los usuarios pueden crear, modificar o borrar un mismo texto que comparten.[286]La wiki de Proyecto Nómade está pensada para que aquellos interesados documenten experiencias de uso de Software libre para producciones artísticas también libres. En el espacio de la wiki, los usuarios -aquellos que se registran- comparten saberes y consejos acerca del uso de Software libre para tareas como el diseño, la edición de video, la realización de obras plásticas, etc.

Al ingresar a la wiki aparecen links que permiten acceder a distintas noticias, comentarios y actualizaciones. Una vez que el usuario se encuentra en la sección elegida, puede agregar o modificar contenido desde un botón que permite "Cambiar esta página". Al hacer clic allí aparece un editor de textos que posibilita agregar información o modificar cualquier parte del texto seleccionado. Así funcionan las wikis, permitiendo una escritura colaborativa, desde una idea de obra en permanente construcción.

Proyecto Nómade se define como

> "una interfaz entre artistas que usamos tecnología y el Software Libre. Un encuentro que pretende facilitar la migración desde sistemas operativos y software propietarios hacia sus alternativas libres, a través de una experiencia compartida por un grupo de usuarios con problemas e inquietudes similares."[287]

También explican que son una interfaz entre artistas libres pero no puros. Al entrar a la página se puede: Entrar al wiki, donde se puede registrar para contribuir en la construcción de los textos; contactarse por mail; suscribirse a la lista de mails o ingresar al blog (la misma página redirige al blog luego de 10 segundos)

---

285 http://nomade.org.ar/ Último acceso 27-5-2012

286 Definición de wiki obtenida en wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Wiki

287 http://nomade.org.ar/

En la sección "Bienvenidos", los impulsores de Proyecto Nómade explican el objetivo de la plataforma:

> "La intención de esta experiencia es iniciar un grupo de usuarios avanzados (super-usuarios bajo Windows) en el software libre alternativo bajo Linux, y crear una plataforma de intercambio y asistencia de expertos para solucionar problemas. Esta plataforma será virtual, a través de http://nomade.liminar.com.ar/, en formato wiki, de manera que podamos mantenerla actualizada fácilmente y compartir la información con todos los interesados, vinculados o no a nómade."[288]

Es decir que el proyecto surge vinculado a una idea de construcción colaborativa en la web en la que las experiencias y saberes de unos aporten al trabajo de otros. Desde este lugar, Proyecto Nómade se propone brindar asesoría pero no desde un lugar centralizado, sino de forma distribuida, entendiendo que el saber no se encuentra en un sólo lugar y que las diferentes experiencias aportan a la construción de conocimiento y al objetivo común que, en este caso, es que los artistas que trabajan inscriptos en el Copyleft y la Cultura libre utilicen Software libre para crear esas producciones.

Además, en esta idea de vincular artistas con Software libre también aparece el objetivo de vincular artistas con programadores para que los softwares que se diseñen sean cada vez más a medida para ciertos usos.

> "Esta tendencia, conocida como software-art representa alternativas críticas al software propietario en cuanto desarrollan funciones que no tienen aplicación comercial, y evitan las simplificaciones y las decisiones corporativas que determinan lo que se puede o no hacer con una herramienta"[289]

Además de este espacio de discusión colaborativa, desde la página de Proyecto Nómade se comparte documentación acerca de los trabajos de diseño realizados con Software libre. Se enuncian los programas y las fuentes usadas y también datos sobre el proceso de trabajo para que otros diseñadores puedan acceder a la información. Hay, también, publicadas una serie de cartillas con los pasos básicos para comenzar a usar software libre. Además, se pueden descargar los libros diseñados por los integrantes de Proyecto Nómade tanto en html como en pdf.

De este modo, esta interfaz propone vincular a los artistas libres con el Software libre y para esto retoma la lógica de trabajo de la comunidad del Software libre; permitiendo a los artistas participar en una discusión colectiva desde las distintas temporalidades y espacios que habitan.

---

288 En http://www.nomade.org.ar/sitio/?page_id=4

289 En http://www.nomade.org.ar/sitio/?page_id=4

b. RedPanal[290]. Música libre y colaborativa

La experiencia de RedPanal sin duda merece un apartado especial por lo que propone, ya que va más allá del uso de Internet para socializar producciones -aunque socializar tenga para estos colectivos un sentido más amplio que sólo distribuir o visibilizar- sino que tiene como objetivo la producción de música colaborativa y libre en la red.

Esta plataforma fue lanzada en 2008 con el propósito de crear una comunidad *online* pensada, según ellos mismos la definen

> "para que los músicos nos encontremos y hagamos lo que mejor nos sale: buena música! Crea canciones con gente de cualquier lado del planeta... Y algún que otro extraterrestre"[291]

Propone, de este modo, un trabajo distribuido en red al que cada miembro de la comunidad aporta de acuerdo a sus tiempos e intereses. Y esta comunidad no tiene un anclaje territorial, sino que se constituye y se vincula a través de esta plataforma de música colaborativa y libre en Internet.

> "Lo que veíamos es que había muchos sitios de música que servían para difundir bandas, tipo My Space con cierto perfil o Jamendo, por otro lado. Pero no había un espacio que sirviera para lo que podría ser, no sé, Wikipedia en la parte más de texto o JumpCut en su momento con video. En la música eso no existía, entonces nos pusimos a pensar y posteriormente a desarrollar un sitio que sirva para eso: para componer música y crear música con gente que ya no estarías condicionado por el tema territorial, sino que podrías crear directamente a través de Internet. Ahí armamos un sitio que tiene básicamente dos características, que son las que los diferencian de los otros, una es que vos subís los archivos como canciones terminadas, como se pueden escuchar en la radio o en la televisión; pero por otro lado podés subir los componentes que tienen esas canciones que pueden ser sonidos, samples, loops, pistas. De esa manera lo que hacés es permitirle a las otras personas de la comunidad que puedan disgregar el tema. Si yo te doy un tema cerrado es difícil reelaborarlo, en cambio si te doy cada una de las partes es más fácil agarrar un bajo, sumarle otra batería, otra guitarra, ir armando así diferentes obras, que cada una tenga cierta originalidad y cosa propia." (Matías Lennie- RedPanal)[292]

Siguiendo a Matías Lennie vemos que el perfil de RedPanal no es simplemente el de difundir o publicar música ya concluida, sino el de propiciar la creación conjunta sin que las distancias o los tiempos resulten un impedimento. Así, los miembros de RedPanal suben a la plataforma no sólo canciones terminadas, sino también partes de estas canciones: dis-

---

290 Actualmente, la plataforma se aloja en Drupal, "un sistema de gestión de contenido modular multipropósito y muy configurable que permite publicar artículos, imágenes, u otros archivos y servicios añadidos como foros, encuestas, votaciones, blogs y administración de usuarios y permisos. Es un programa libre, con licencia GNU/GPL."
Definición obtenida de Wikipedia en http://es.wikipedia.org/wiki/Drupal
Link a la plataforma: http://drupal.redpanal.org Último acceso 8-7-2012.

291 Cita tomada del perfil que tiene el colectivo en Facebook

292 Entrevista a Matías Lennie realizada para esta tesis el 22 de noviembre de 2009 en el marco de la 2da Fábrica de Fallas.

tintas pistas de instrumentos, loops, samples. De este modo, se propicia la reelaboración, la reutilización de esos componentes para crear nuevas obras a partir de ellos.

El modo de producción que plantea RedPanal se inscribe claramente en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft porque propone el trabajo colaborativo y la derivación de las obras, además propicia esto a partir de los mecanismos de funcionamiento de la plataforma. Los usuarios que se registran en RedPanal tienen su propio perfil con un espacio asignado a donde pueden subir:

a) El proyecto cerrado, es decir las canciones terminadas.
b) Pista: Es el formato para subir las piezas no concluidas, en proceso de elaboración. Se pueden subir los temas en pistas separadas, cada instrumento en forma independiente, canal por canal. Este formato facilita el uso del material por los otros usuarios, permitiendo la reelaboración de la obra (toda o en sus partes), y funcionando como eje central de la composición dinámica y colaborativa.
c) Loop: es una porción de sonido/audio creada en coherencia para ser repetida indefinidamente desde su comienzo hasta su final sin interrupciones.
d) Sample: Es una muestra de sonido/audio grabado (en general de corta duración), destinado a ser utilizado en un Sampler o un secuenciador de audio.
e) Otros archivos: es el modo para subir cualquier otro tipo de archivo, por ejemplo letras de canciones, partituras, archivos MIDI,[293] etc.

Luego por motores de búsqueda los otros miembros de la comunidad pueden acceder a las pistas, samples, loops que subieron otros artistas y componer colaborativamente y a la distancia. De hecho, la plataforma tiene miembros de distintas partes de Iberoamérica, pero también en zonas latinas de EEUU como Miami.

La plataforma de RedPanal tiene, en sí misma, una licencia Creative Commons Attribution-ShareAlike, que permite la copia, la adaptación, distribución e, incluso, el uso comercial siempre y cuando se cite al autor y la obra resultante se licencie de la misma manera. Sin embargo, permite que los miembros de la comunidad utilicen distintos tipos de licencias abiertas para compartir las obras o las pistas.

La comunidad de RedPanal se vincula no sólo mediante la plataforma de trabajo colaborativo, sino también a través de una lista de correos en la cual los miembros intercambian información y se aconsejan acerca de softwares para edición de audios, uso de licencias libres, etc. El blog de RedPanal, administrado por los impulsores del proyecto, es un espa-

293 MIDI son las siglas de la Interfaz Digital de Instrumentos Musicales. Se trata de un protocolo de comunicación serial estándar que permite a los computadores, sintetizadores, secuenciadores, controladores y otros dispositivos musicales electrónicos comunicarse y compartir información para la generación de sonidos. En http://es.wikipedia.org/wiki/MIDI

cio de actualización en relación a temáticas como la música libre, las licencias abiertas, las tecnologías para la composición de música, etc. Los posteos se vinculan con la actualidad de la música (hablan y recomiendan determinados equipos, asesoran sobre lo mejor en tecnología para grabar en la casa, instrumentos *virtuales*), la Cultura libre (por ejemplo sobre derechos de autor y tecnologías; Software libre) y sobre conciertos, eventos y conferencias relacionados a la música, al Software o a la Cultura libre. Además, cualquier visitante del blog se puede descargar las canciones creadas por los miembros de RedPanal.

Es interesante señalar que en el blog hay un espacio denominado "¿Qué nos pasa a los Panaleeeros?" que retoma comentarios de Twitter de los miembros de la comunidad. Este definirse como panaleeeros y hablar desde un nosotros inclusivo ayuda a consolidar ese lazo, ese sentido de pertenencia a un lugar seguro, donde "nunca somos extraños los unos para los otros".[294] Aparece en este proyecto una idea del sentido comunitario, entendiendo a la comunidad como aquella vinculada por intereses compartidos, por imaginarios y representaciones más que por una pertenencia a un territorio. Siguiendo a Anthony Cohen, se puede decir que la comunidad es el sentido de la primacía del pertenecer. Para este autor no tenemos que interpretar la comunidad sólo en términos de localidad, una comunidad se construye desde el sentido de pertenencia.[295]

> "El referente esencial de la comunidad es que sus miembros dan o creen dar un sentido similar a las cosas, ya sea en general o con respecto a intereses específicos y significativos, y que, además, suponen que ese sentido puede diferir del atribuido en otros lugares. Así, la realidad de la comunidad en la experiencia de la gente es inherente a su adhesión o compromiso con un cuerpo común de símbolos".[296]

RedPanal se define como comunidad *online*; así, desde esta postura, Internet es pensada como un espacio no sólo capaz de generar conexiones, sino de consolidar pertenencias. Sentirse parte de algo, pero también colaborar en su producción, en su creación y reformulación constante.

> "En mi caso particular yo creo en un arte comprometido con determinadas cuestiones sociales y que el artista no vive en un limbo, sino que está inserto en determinadas relaciones sociales, conflictos y el artista juega un rol en eso. Entonces eso excede a RedPanal como tal, si bien efectivamente el tema de tener un tipo de licenciamiento pegado a Copyleft en cierto sentido te da un marco un poco conceptual en relación a para qué es el uso de esa plataforma, lo cierto es que el

---

294 Bauman, Zygmunt (2003); *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*; Siglo XXI de Argentina Editores; Buenos Aires. Pág. 8. Por su parte Anthony Cohen señala: "Community is that entity to which one belongs, greater than kinship but more immediately than the abstraction we call society" explica Cohen que la comunidad es esa entidad a la que se pertenece, más grande que el parentesco; pero más inmediata que la abstracción que llamamos sociedad". Cohen, Anthony (1985); *The symbolic construction of community*; Ellis Horwood; Chichester, UK. Pág. 15 (traducción propia)
En línea en: http://books.google.com.ar/books?id=y8r6rkoe7hsC&printsec=frontcover&dq=symbolic+construction+of+community&hl=es&sa=X&ei=ZDfFT6nrINHegQeKgM3VCQ#v=onepage&q=symbolic%20construction%20of%20community&f=false

295 "We do not have to construe community just in terms of locality (...) the sense of primacy of belonging" Cohen, Anthony (1985); *The symbolic construction of community*; Ellis Horwood; Chichester, UK. Pág. 15 (traducción propia)

296 Cohen, Anthony (1985); *The symbolic construction of community*; Ellis Horwood; Chichester, UK. Pág. 16 Citado en Silverstone, Roger (2004); *¿Por qué estudiar los medios?*; Amorrortu Editores; Buenos Aires.

> sentido se lo tiene que dar la misma comunidad y en eso andaremos. Es la práctica concreta lo que te va definiendo y cómo pensás esa práctica concreta." (Matías Lennie- RedPanal)[297]

Es la comunidad de RedPanal -los distintos músicos que integran la plataforma, que suben sus canciones y sus pistas, que crean con otros incluso sin conocerlos físicamente, sin haberlos visto cara a cara- la que le da sentido a lo que RedPanal es y será. La plataforma tiene un equipo que la impulsa;[298] pero es definida y creada por todos aquellos que participan del espacio y que tienen una idea común que los lleva a asociarse: la de crear música colectiva y colaborativamente.

c. Una última mención. Proyecto derivadas. Impulsando a derivar

Para cerrar este apartado sobre experiencias de la Cultura libre en la red y los modos en que se organizan, trabajan en forma distribuida y construyen comunidad me parece importante mencionar la experiencia de "Derivadas", impulsada por Lila Pagola. Este proyecto propuso a un grupo de artistas que licenciaran sus obras bajo una licencia Creative Commons by-nc-sa 2.5 AR y a otro grupo que realizaran obras derivadas de ésas.

Derivadas tenía como principal objetivo poner en cuestión las nociones de creación y autoría posibilitando la apertura de la obra para su reelaboración, para su derivación. A partir de esto, además, los artistas que decidían unirse al proyecto se ponían en contacto con las licencias libres y la *actitud* Copyleft.

Uno de los aspectos interesantes fue el uso que se hizo de Internet durante el proceso, ya que la convocatoria fue a través de mails, se creó una wiki para comentarios y para el registro de la experiencia y, además, Internet fue el espacio que permitió la vinculación de los derivadores con los autores *originales*, los documentos y detalles de las obras a derivar.[299]

Otro aspecto interesante es que esta invitación que les hizo Lila Pagola a los artistas se dio en el marco de "Interfaces. Diálogos visuales entre regiones" para la instancia Córdoba- Posadas, que se desarrolló con el auspicio de la Secretaría de Cultura de la Nación y el Fondo Nacional de las Artes. "Derivadas" propuso, así, cuestionar la institución arte desde el interior de organizaciones vinculadas a una manera *tradicional* de producir y distribuir (exponer) lo artístico.

---

297 Entrevista a Matías Lennie realizada para esta tesis.

298 Matías Lennie y Guido Pera son los creadores de la plataforma e impulsores de la comunidad redpanalera.

299 Según cuentan en el blog (que en sus primeros posteos funcionó como una bitácora del proyecto Derivadas http://derivables.blogspot.com.ar) hicieron una reunión en Casa 13, un espacio cultural de Córdoba, pero ésta tuvo un carácter más informativo y de debate acerca de qué implica derivar obras. De este encuentro participaron artistas y personas interesadas que incluso no formaban parte del proyecto. La reunión surgió a partir de las dudas y comentarios que provocaron las invitaciones de Pagola a licenciar con Creative Commons y hacer derivadas.

Los originales y sus derivaciones se expusieron en el Museo Caraffa de Córdoba en 2006. Además las obras y sus derivadas, licenciadas con Creative Commons, se subieron al sitio del proyecto[300] para que otros artistas pudieran derivarlas.

Estas experiencias son sólo algunas de las que se dan en el marco del movimiento de la Cultura libre y el Copyleft que crece y se intensifica proponiendo otros modos de organizarse para gestionar la producción de lo cultural-artístico. Modos de organización y gestión atravesados por las potencialidades de Internet y lo que esta tecnología habilita en tanto trabajo distribuido en red y constitución de comunidades de pertenencia que van más allá de lo territorial. Vínculos entre lo *offline* y lo *online*, usos y apropiaciones que abren el juego a modos contrahegemónicos de producir y gestionar lo cultural.

Espacios que no sólo permiten la exposición, como el museo o la galería de arte, sino que posibilitan el apropiarse de esos bienes simbólicos para seguir produciendo conocimiento, saberes, experiencias. Espacios que no se movilizan por las lógicas del mercado en cuanto a producción y distribución, sino que proponen otras lógicas marcadas por la solidaridad en lugar de por la competencia. Distribución en redes con nodos que se interconectan, sin centros definidos. De esa manera, con esas lógicas, estos colectivos en el movimiento se apropian de Internet y constituyen desde este espacio un tejido de saberes y relaciones que disputa con los sentidos instituidos y cristalizados de lo que la producción artística debería ser.

300 http://www.derivables.com.ar/ Úl timo acceso 29-5-2012.

(IN) CONCLUSIONES

(PORQUE LAS OBRAS NUNCA ESTÁN CERRADAS... YA VENDRÁN OTROS A RETOMARLA)

Mi investigación partió de una serie de preguntas acerca de los modos de organización y gestión de lo cultural–artístico que proponían y llevaban adelante los grupos de artistas que se inscriben en el Copyleft y la Cultura libre. Esta pregunta estaba atravesada por la inquietud de pensar estas prácticas asociativas en relación a Internet y por comprender aquello que los llevaba a nuclearse y a asociarse en torno a lo que, a lo largo de la tesis, definí como el movimiento de la Cultura libre y la actitud Copyleft.

La mirada comunicacional -entendiendo la comunicación desde una perspectiva sociocultural, en las prácticas, en las producciones de sentido- fue central al momento de analizar estos cruces entre los modos de organización y las concepciones de arte y cultura que sustentan estos grupos y que los impulsan a asociarse, a nuclearse, a construir comunidad.

En el recorrido fui descubriendo experiencias y proyectos artísticos que han decidido utilizar licencias abiertas o libres para compartir y socializar sus producciones. A lo largo de los tres años transcurridos desde que planteara mi tema y comenzara la investigación, vi cómo los espacios de referencia crecían en cantidad de participantes y cómo se sumaban nuevos artistas a trabajar desde estas concepciones. Cada vez son más las experiencias que se suman a la actitud Copyleft y al movimiento de la Cultura libre y esto se visualiza claramente en las Ferias del Libro Independientes y (A) (F.L.I.As) y en las Fábricas de Fallas; pero también en la continuidad y la intensificación de los proyectos artísticos que desarrollan los colectivos y grupos de trabajo que forman parte del movimiento. Esto, sin duda, tiene que ver con el efecto *vírico* de las licencias Copyleft, un efecto de contagio que se da, principalmente, por las redes de pertenencia, las amistades, las afinidades y las luchas que parecen converger y ser retomadas por el movimiento de la Cultura libre. Lu-

chas que no se agotan en la definición de la *propiedad* de los bienes simbólicos, sino que se expanden a redefiniciones en torno a los circuitos de producción, distribución y consumo. El correrse o separarse de los intermediarios, por ejemplo, para desarrollar prácticas autogestionadas de creación y distribución no marcadas por las lógicas que instalan las Industrias Culturales, sino por lógicas que se van fijando dentro de los propios colectivos. En cierto punto, las licencias libres y abiertas que han decidido usar les han permitido expresar sus diferencias con los modos de producción instituidos y encontrarse con otros que también piensan la producción desde un lugar diferente. Las licencias son, de este modo, una visibilización de ciertas disconformidades con lo establecido y de ciertos acuerdos en torno a cómo piensan la producción artística.

Contrariamente a lo que sostienen los referentes de las gestoras colectivas, por ejemplo que las licencias libres o abiertas son una amenaza para los derechos morales y económicos de los creadores,[301] considero que lo que permite este tipo de licencias (especialmente las Creative Commons) es decidir cómo quieren que sus obras y producciones sean compartidas; es decir, les permiten definir y pautar lógicas de distribución de esas producciones. Eso los coloca en un lugar de mayor autonomía respecto de las reglas del mercado, les posibilita otros usos y otros escenarios de pertenencia. Este debate está, claramente, atravesado por las potencialidades que abre Internet en torno a la circulación cultural y cómo estos artistas comprenden que la restricción no es el camino. Esta comprensión surge, en algunos casos, de una profunda convicción respecto a lo que la circulación cultural debería ser: colectiva, socializada y socializante; no departamentalizada ni reservada a ciertos circuitos. Esta convicción se ve más claramente en aquellos grupos de artistas que vienen de una tradición de militancia en otros espacios y que militan también por la libre circulación de lo cultural.

En otros casos, la pertenencia se da por comprender que existen otras maneras de adquirir visibilidad y reconocimiento. Ante los límites que les imponen las Industrias Culturales y lo complejo de acceder a ciertos circuitos, encuentran en las licencias abiertas usos más acordes a espacios como Internet, así, por ejemplo, pueden editar discos y distribuirlos sin necesidad de intermediarios. Las tecnologías les permiten la producción "casera" de calidad aceptable y las licencias les dan el marco legal para que eso circule en la web libremente. Así producen, distribuyen, comparten con otros desde los propios circuitos que estas pertenencias van creando. En este sentido, las licencias libres y abiertas no son sólo un *hack* al Copyright, sino principalmente un *hack* a los modos de gestión de lo cultural.

---

301 El informe anual de la CISAC 2007 expresa: "Los miembros del CIAGP [Consejo Internacional de Artes Gráficas, Plásticas y Fotográficas] sostuvieron que la propia naturaleza de los acuerdos CC (mundial, perpetua, sin control sobre la modificación o la procedencia) presentaba la mayor amenaza para los derechos morales y económicos básicos de los creadores." Pág. 13

1. El problema de los modos de gestión de lo cultural-artístico (o de la modernidad en crisis)

Como desarrollé a lo largo de la tesis, los modos de gestionar lo cultural-artístico están atravesados por las formas en cómo el arte y la cultura se han entendido en el proceso moderno. En primer lugar, colocando a las producciones artísticas en el lugar de una mercancía (algo vendible y comprable, algo con valor de cambio); legitimada por ciertos circuitos como las academias, los grandes museos y las galerías, lo que Bürger llama "institución arte"; pero también por el mercado y las empresas, las Industrias Culturales. En segundo lugar, colocando a los autores de esas producciones en el lugar del "genio creador", individualizándolos y separándolos de sus contextos como si cada obra fuera primigenia, el valor de la originalidad y del original. En este marco, no es casual ni impensable que hayan surgido leyes como las del Copyright y la Propiedad Intelectual en pos de defender los derechos de autores; pero también de los productores y distribuidores (los empresarios de las Industrias Culturales).

Desde este lugar, la gestión de lo cultural-artístico a la que se oponen los que integran el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft está referenciada con una idea de protección y conservación, con una idea de restringir usos para preservar *originalidades*.[302] Pero qué ocurre cuando esa idea de lo original se pone en cuestión, qué ocurre cuando ciertas tecnologías facilitan los accesos a la copia, la derivación y la distribución. Es en ese momento cuando esos modos instituidos entran en crisis y pueden verse esos otros modos, ese movimiento subyacente que propone otras maneras de gestionar ese arte. Es Internet, nuevamente, la que viene a poner en crisis aquello que estaba cristalizado y la que brinda el momento oportuno para que ciertos grupos de artistas empiecen a dar la discusión acerca de esos modos.

Posicionados generalmente desde un lugar que definen como de autogestión, estos artistas van planteando otros usos de las tecnologías para potenciar sus producciones, no ven en Internet un enemigo de la originalidad, sino que piensan en sus potencialidades porque, además, no entienden la originalidad desde el punto de vista individual de un "genio creador", sino desde la producción puesta en circulación. Por eso el lema de que la cultura se defiende compartiéndola.

Pensar a estos grupos como autogestionados abre un aspecto interesante para retomar en esta conclusión ya que la autogestión tiene como concepto una impronta fuerte de transformación de las lógicas de producción tradicionales. Los obreros autogestionados son aquellos que deciden tomar el control de los medios de producción y generar su pro-

302 La Unesco, por su parte, sostiene que "La protección por los derechos de autor y los derechos conexos es esencial para favorecer la creatividad individual, el desarrollo de las industrias culturales y la promoción de la diversidad cultural. La piratería desenfrenada y la insuficiente aplicación de las leyes sobre los derechos de autor destruyen las herramientas de promoción de la creación y la distribución de los productos culturales locales en todos los países del mundo, haciendo patente la necesidad de desplegar esfuerzos concertados con vistas a fomentar la creatividad y favorecer el desarrollo sostenible." en http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/creativity/creative-industries/copyright/#c88491

pio sustento sin depender de patrones o capitalistas. Así, la autogestión remite fuertemente a una idea de liberación de una situación de opresión generada por la condición del obrero como mano de obra y generador de plusvalía.

Más allá de que el concepto de autogestión tenga sentidos amplios, que exceden al movimiento obrero organizado, me permito traer a esta instancia un juego de analogías entre ese tomar los medios de producción para sí de los obreros y el tomar los medios de producción (y distribución) para sí de los artistas inscriptos en el movimiento de la Cultura libre. Es desde estas coordenadas de lectura que la reivindicación de la autogestión parece tener tanto peso porque los coloca en un lugar de poder, de poder decidir sobre sus propias producciones más allá de lo que pauten las Industrias Culturales, los "intermediarios" entre los autores y los consumidores.

El movimiento de la Cultura libre pretende romper con esa intermediación y también con esas barreras entre autores y *consumidores* de obras, por eso invita a la reapropiación, la resignificación y la deriva. Por eso proponen espacios territoriales como las F.L.I.As y la Fábrica de Fallas; pero por eso también se apropian de Internet como ámbito de producción colaborativa.

Sin embargo, en ciertas búsquedas de la autogestión plena pueden aparecer algunos inconvenientes o limitantes al desarrollo del movimiento.

1. 2 El problema de la financiación (o cómo lograr vivir del arte)

Vivir del arte no es un problema que sólo tengan los artistas inscriptos en la Cultura libre y el Copyleft, sino que parece ser un problema que atraviesa al campo artístico. Desde el mecenazgo a la gestión colectiva de los derechos de los autores se han intentado distintas estrategias que han permitido a algunos artistas vivir de su arte. La discusión por esas estrategias y por los que se han visto beneficiados (qué grupos, desde qué prácticas artísticas) exceden a los planteos de esta tesis. Sin embargo sí es importante reflexionar qué ocurre con los artistas inscriptos en la Cultura libre frente a las posibilidades de *lucro* por sus producciones.

Es interesante volver a señalar en este punto que las licencias de tipo Copyleft (la Creative Commons Compartir Derivadas Igual estaría en esta categoría) permiten los usos comerciales de las obras, es decir que no restringen las posibilidades de lucro de los autores, tanto de las primeras producciones como de aquellas que surgen de la derivación. Sin embargo, muchos de los artistas y experiencias analizados para esta tesis han decidido utilizar licencias Creative Commons que no permiten usos comerciales, es decir que sus producciones se pueden distribuir y derivar siempre que esto no se haga con un fin comercial, con fin de lucro. Ahí aparece un primer aspecto para pensar cómo entienden lo comercial: está bien que me deriven, que me usen; pero no que lucren con mi obra. Es lo hegemónico y lo alternativo disputándose el campo de configuración, un escenario en el que lo nuevo está naciendo; pero lo viejo no acaba de morir. Si bien hay una oposición

al sistema, se sigue perteneciendo a ese sistema y de allí la necesidad del resguardo, del respaldo. De todos modos, esta cláusula de *no comercial* no le quita el valor a la decisión de colocar la obra a disposición del resto de las personas, de permitir que esa obra nunca sea pensada como acabada.

En este mismo sentido, muchos de los entrevistados aseguraron vivir de otra cosa, es decir no de las producciones que generan; en algunos casos esto sólo les permite sustentar el proyecto, pero no obtener un margen como para sostener a los integrantes, al recurso humano que impulsa ese proyecto. Esto no es vivido como un punto complejo, hay una naturalización del hecho de que cuando uno hace las cosas por placer no necesita la retribución monetaria por eso, esa retribución se da en otros sentidos. Esto puede asociarse a la idea de la militancia por, en este caso, la libre distribución cultural; el objetivo que se persigue es mayor a la simple remuneración, es un objetivo de transformación, de cambio.

El problema es que estos modos de entender lo económico pueden impedir que un movimiento que se plantea como contrahegomónico, llegue en algún momento a establecerse como lo hegemónico. Este es un problema que atraviesa a las prácticas alternativas o contrahegemónicas, que excede el ámbito del movimiento de la Cultura libre y el Copyleft. La manera que tienen de plantear la independencia y la autogestión los lleva, en algunos casos, a rechazar subvenciones estatales, por ejemplo. El caso de las F.L.I.As es paradigmático en este sentido ya que entre sus postulados proclaman la no aceptación de sponsors ni privados, ni públicos. Pero la F.L.I.A como espacio no busca el lucro, sino el generar otros circuitos de circulación para editoriales independientes que no pueden o no quieren insertar sus libros en el mercado tradicional. Pero ¿qué pasa con los proyectos que se enmarcan en la Cultura libre y el Copyleft? ¿Cómo pueden generar estrategias que les permitan superar la simple sustentación del proyecto sin traicionar los postulados de libre circulación de la cultura con los que acuerdan?

En algunos casos, los colectivos aceptan y reciben subsidios del Estado, se presentan a becas, por ejemplo, con lo que pueden financiar sus proyectos. Derivan, de esta manera, recursos. Esta es una posibilidad; pero que sigue enmarcada en la sustentación de los proyectos, en poder darles continuidad. En cambio, y esta me parece la postura más interesante, otros grupos se han asociado en tanto cooperativas. En este modo de asociación no hay una mirada negativa ante la posibilidad de lucro, sino que, por el contrario, hay una pretensión de poder vivir de aquello que hacen. La cooperativa, como forma de asociación, les permite, además, sostener las ideas de horizontalidad y distribución equitativa de los ingresos. El cooperativismo, desde la comprensión de que el compartir con el otro nos "enriquece", es una posibilidad para dar un salto de la sustentación de los proyectos a la sustentación, además, de los recursos humanos. La solidaridad, por oposición a la competencia que impone la lógica capitalista, es un punto clave en los modos de asociación que se proponen y es en ese aspecto, y no en eliminar la posibilidad de lucro, donde deben residir los esfuerzos. Otra manera de entender la lógica de ganancias que no la piensa desde el lugar individual del competir, sino desde el lugar social del aportar.

2. La *trama* del movimiento de la Cultura libre (entretejidos de redes)

Y es, como expliqué, en un contexto atravesado por Internet y otras tecnologías, que transforman profundamente nuestros modos de estar y representarnos el mundo, donde estas discusiones y debates adquieren visibilidad. Surgido del Software libre, el movimiento de la Cultura libre encuentra en las redes modos de asociación y creación colaborativa. Es la potencialidad que abren las tecnologías lo que pone en jaque los modos tradicionales de circular lo cultural-artístico; pero también de producirlo. Como señalaba, son las tecnologías y softwares, que se adquieren de manera cada vez más simple y económica, los que permiten a los artistas grabar discos, editar libros por sí mismos, sin necesidad de acudir a intermediarios. Además, Internet les da un espacio para poner a circular esas producciones, para hacerlas visibles y distribuirlas.

Por otro lado, estos grupos han sabido generar espacios como las F.L.I.As que permiten una distribución por redes alternativas, una feria que surgió siendo una contra feria; pero supo generar un lugar que ya no es solamente de oposición o protesta ante los modos de distribución cultural que plantean espacios como los de la Feria del Libro de la Fundación el libro.

Así, las F.L.I.As se constituyen en una red en el espacio de lo *offline* que se entrelaza con las redes en el espacio de lo *online* que estos mismos grupos y colectivos van tejiendo con sus blogs, con sus páginas webs. Ambos espacios imbricados formando una red de circulación y pertenencia.

Lo que potencia Internet es la construcción conjunta y colaborativa de forma distribuida, las lógicas de las wikis. Y es esta dinámica de trabajo que abre la web, y en especial la web 2.0, la que retoman los artistas que integran el movimiento de la Cultura libre al momento de apropiarse de Internet. Más que la visibilidad, proponen usos que promueven el compartir; así los materiales que crean están disponibles para que otros los usen y los editen. En algunas experiencias, incluso, las webs se convierten en plataformas de creación conjunta. El caso de RedPanal es el más evidente porque propone construir una comunidad de músicos que trabajan en forma distribuida y deslocalizada.

De esta manera, el movimiento se va moviendo en el flujo de la red, es un movimiento en circulación que genera espacios de convergencia. Significativamente, estos espacios de convergencia se dan más en lo territorial, en experiencias como la F.L.I.A y la Fábrica de Fallas. El intento de nuclear en el espacio de lo *online*, expresado en la Página de Copyleft Argentina, no ha logrado aún la convocatoria de los espacios territoriales. Esto se debe a las dinámicas diferentes que constituyen a esos espacios. En Internet la reunión se da en tanto nodos que se unen a través de links, una unión hipervincular, característica de los modos de recorrer la red (saltando de una página a otra, enlazando) En este sentido, los nodos del movimiento se enlazan; pero no convergen en un mismo espacio de la web. Los proyectos y experiencias que llevan adelante estos artistas tienen su espacio en la web y, en muchos casos, ese es el único espacio propio del proyecto (pienso, por ejemplo, en Uf Caruf que se constituye como sello *online* o en Not Made in China, una experiencia que

pone a circular en la red aquello que tiene materialidad, integrada por personas y objetos que se enlazan en la web); sin embargo el intento de nuclear a estos colectivos en un único espacio de Internet, de hacerlos participar de la Página Copyleft ha sido, hasta el momento, poco exitoso. Así, cada experiencia, cada grupo, cada colectivo genera su espacio en Internet y genera links con los otros; pero no se produce la convergencia que se da en los espacios de lo *offline* como las F.L.I.As y las Fábricas de Fallas.

Señalaba antes que esto se debe a las diferentes dinámicas y las diferentes maneras de participación que proponen lo *online* y lo *offline*. Lo *online* abre la posibilidad de crear comunidades *imaginadas*, grupos de pertenencia que trascienden las fronteras, no sólo espaciales, sino temporales (la posibilidad de crear en forma distribuida); por eso el movimiento en ese espacio se expresa como nodos en la red. La pertenencia se da distribuidamente, cada grupo tiene su página, su blog, con sus propias reglas y dinámicas, y desde allí hipervinculan a otros, desde allí tejen la red. Hay un sentido mayor de dispersión o de anudamientos, de nodos sin centros, podrían pensarse como experiencias hilvanadas.

En cambio, la F.L.I.A y la Fábrica de Fallas convocan desde la corporalidad y la fiesta, reinstalan el cuerpo. Lo *offline* instaura la ritualidad de lo que se repite y se programa: la Fábrica de Fallas en su ritual anual del encuentro para la reflexión conjunta y el debate; las F.L.I.As que, aunque no tienen fechas fijas de realización, sí implican un ritual de encuentro para la planificación (la F.L.I.A Buenos Aires, por ejemplo, tiene días pautados para las asambleas organizativas) y, además, permiten el intercambio material de los libros.

Creo que tanto los espacios de lo *online* como los de lo *offline* son fundamentales para potenciar este movimiento que se basa en compartir, socializar y construir colaborativamente. Redes en lo *offline* (la misma F.L.I.A es una red) y redes en lo *online* forman una trama de sentidos nuevos, de sentidos residuales, sentidos otros que disputan con lo legitimado.

Y, si bien la Página Copyleft no se constituye en un espacio de convergencia, porque no hay una apropiación de ese ámbito por parte de los colectivos en el movimiento; su red de correo (como otras redes de correo) permite enlazar esos nodos, entretejerlos.

Así, lo *online* y lo *offline* se imbrican y se potencian y terminan convertidos en hilos de un mismo tejido: el de la lucha por otros modos de producción, circulación y distribución de lo cultural-artístico.

3. Algunas líneas propositivas (para que el movimiento no se quede en los márgenes)

Considero que este contexto histórico es sumamente importante para la legitimación del movimiento de la Cultura libre. Una serie de hechos le ha dado visibilidad e importancia en el campo político. Una de ellas es el impulso que, en este último tiempo, se le ha dado al Software libre desde el Programa Conectar Igualdad.[303] Considero que este es un avance significativo para el movimiento que, aunque se dé en el área del software, instala el planteo por la libre circulación de lo cultural.

En este sentido, por ejemplo, también se instala el debate por el uso de licencias abiertas como las Creative Commons para los contenidos científicos universitarios. La decisión de la Universidad Nacional de La Plata de liberar con una licencia Creative Commons de atribución los contenidos de su página web es un paso importante para abrir el debate sobre el uso de este tipo de licencias en el campo académico.[304]

Cuando me refería a *leer* en clave comunicacional los "objetivos de futuro" presentes en los modos de organización de las prácticas culturales-artísticas que se enmarcan en este movimiento, pensaba en estos escenarios de posibilidad que empiezan a abrirse para los militantes de la Cultura libre, pensaba en los horizontes de posibilidad que estos mismos grupos y colectivos trazan para poder transformar las reglas del juego en relación a la producción, distribución y gestión de lo cultural-artístico.

Y esos escenarios de futuro pueden ser aún más provechosos si este movimiento, amplio, heterogéneo y en continua expansión, se permite estrategias para la obtención de recursos materiales que vayan más allá de la sustentación de los proyectos. El cooperativismo, como señalaba antes, puede ser una opción para potenciar económicamente estos proyectos que, desde lo cultural-artístico, están redefiniendo las pautas de circulación de los saberes.

Otro punto importante para concretar sus objetivos de futuro es que sigan combinando los modos de participación y asociación tanto en el espacio de lo *online* como de lo *offline*; ya que es principalmente en los espacios de lo *offline* donde cobran una mayor visibilidad política (F.L.I.As cada vez más grandes y federales; Fábrica de Fallas cada vez con mayor participación); pero es en lo *online* donde las potencialidades del compartir se despliegan.

303 Conectar Igualdad es un programa del Estado Nacional para proveer de computadoras portátiles a alumnos y docentes de escuelas públicas. Además de la entrega de equipamientos, el programa se completa con la capacitación en los usos significativos de las tecnologías.

304 Desde junio de 2012 los contenidos del portal www.unlp.edu.ar pueden ser descargados y utilizados sin pedir permisos explícitos. Se puede ampliar la información en el portal de la UNLP http://www.unlp.edu.ar/articulo/2012/6/29/portal_web_licencia_creative_commons

Además, deberán continuar disputando espacios de poder, trabajar no sólo desde los márgenes sino desde adentro mismo de los espacios que quieren transformar. Experiencias como la participación en la Feria del Libro de Frankfurt, la exposición de obras con licencias Copyleft en museos como el Palais de Glace,[305] o la resignificación de muestras pautadas desde el Fondo Nacional de las Artes al plantear la posibilidad de hacer obras derivadas,[306] son ejemplos de acciones concretas para ocupar otros espacios y lograr, así, visibilidad.

Otro aspecto estratégico, que desde el movimiento han impulsado, es la articulación con legisladores que planteen nuevas leyes de distribución de lo cultural. En este sentido, Proyecto Sur presentó un proyecto de ley para el libre acceso a la cultura a través de Internet.[307] Si bien el bloque de Proyecto Sur es minoritario, empezar a instalar este debate en los ámbitos de la Cámara de Diputados de la Nación o la Legislatura de la ciudad de Buenos Aires, donde este partido tiene representación, es importante para la lucha que llevan adelante los que integran el movimiento de la Cultura libre.

En este sentido, en el de instalar el debate y dar visibilidad a estos planteos, es importante ampliar las redes para que nuevos artistas se sumen al movimiento. Esto puede lograrse con una mayor presencia en las academias e instituciones relacionadas al campo del arte. Nuevamente, dar el debate en un territorio ajeno para ampliar los márgenes, para sumar participantes, para darse a conocer. Aprovechar este contexto político en el que se está empezando a introducir la importancia de la lucha contra los monopolios de los bienes intangibles (como Microsoft en el caso del software) para llevar este planteo al terreno de otros bienes intangibles, como las producciones culturales-artísticas.

En este punto el campo educativo es central. Ya hay asociaciones (Gleducar, por ejemplo) que discuten la importancia del libre acceso a los materiales educativos, la importancia de crear materiales libres. Es en la formación de las futuras generaciones en un marco de comprensión de la importancia de la solidaridad, la colaboración en la producción de saberes y la libre circulación de los conocimientos donde radica un aspecto central de esta lucha. Por eso la educación es un aspecto fundamental a tener en cuenta, aprovechando la coyuntura para llevar el debate por el Software libre a un debate por la Cultura libre.

En un contexto, además, atravesado por la implementación de la ley de Servicios de Comunicación Audiovisual que propugna por ampliar las voces y las miradas, este movimiento de la Cultura libre podrá establecer alianzas (en algunos casos ya las tiene)[308] con medios independientes que puedan otorgarle visibilidad, legitimidad, que permitan correr el debate del lugar en el que lo han instalado las grandes corporaciones de medios

305 Me refiero a la obra "Emporio Celestial de Conocimientos Benévolos" de Marcelo Lo Pinto, entrevistado para esta tesis. La entrevista se encuentra disponible en los Anexos.

306 Me refiero al Proyecto Derivadas de Lila Pagola que se aborda en esta tesis.

307 El proyecto fue elaborado por el legislador por la ciudad de Buenos Aires **Julio Raffo y presentado en la Cámara de Diputados de la Nación en mayo de 2012 por el diputado Fernando "Pino" Solanas.** El texto puede consultarse en http://www1.hcdn.gov.ar/proyxml/expediente.asp?fundamentos=si&numexp=2995-D-2012

308 FM La Tribu, a la que he señalado como un espacio que impulsa la Cultura libre, o Indymedia son ejemplos de medios de comunicación que apoyan la libre circulación de lo cultural.

que se refieren a la piratería y a la importancia de generar leyes que la detengan. Con otras voces se podrán contar otras historias, se podrán quitar las etiquetas para reconocer la realidad de las prácticas del compartir.

A lo largo de esta tesis he dado cuenta de los otros modos de organizarse y gestionar lo cultural-artístico que impulsan los artistas que constituyen el movimiento de la Cultura libre, he analizado las apropiaciones que hacen del espacio de Internet y como éste se imbrica a los espacios territoriales para potenciar el movimiento. He dado cuenta, también, de las concepciones sobre lo cultural que los impulsa a asociarse; de aquellos modos de gestionar lo artístico a los que se oponen y los que quieren construir.

Considero que este diagnóstico cobra relevancia porque moviliza a pensar desde el campo de la comunicación los procesos que se llevan adelante desde el movimiento de la Cultura libre; procesos que implican otros modos de organizarse y gestionar atravesados por las lógicas de Internet, que se imbrican y se yuxtaponen a los modos de organización en el territorio. Estas nuevas redes asociativas que se dan en el espacio de lo *online*, que generan otros modos de estar juntos, modos distribuidos y enlazados, representan un desafío para la Planificación Comunicacional y, al mismo tiempo, abren un nuevo espacio de intervención/acción.

Es mi pretensión que esta tesis instale en el campo académico el debate por estos otros modos de entender la producción cultural-artística —modos del compartir y el socializar—; pero también que permita visualizar otros espacios de intervención desde el campo de la comunicación ya que considero que, en estos momentos de cambios, de transformaciones, es desde la mirada comunicacional —constituida por un atravesamiento de distintos saberes— desde donde se puede comprender complejamente los entramados de poder, los modos emergentes de asociación, las luchas por el sentido. Por esto, considero que esta tesis le permitirá a los colectivos en el movimiento de la Cultura libre repensarse, mirarse desde la mirada de otro y, desde ese lugar, reflexionar en torno a sus prácticas, en torno a los horizontes que se han planteado para trazar su futuro deseable desde sus múltiples redes de presente.

UNA NOTA AL MARGEN (PARA ALGO QUE ESTÁ EN EL CENTRO)

GESTORAS COLECTIVAS

Es importante aclarar que este apartado se incluye a los fines de presentar un breve panorama, de ningún modo exhaustivo, en torno a las características y funciones de las gestoras colectivas de derechos de autor. Además, se incluyen algunas expresiones de los artistas entrevistados para esta tesis respecto a su relación con estas gestoras. También se presentan las posturas de algunos de los referentes del movimiento de la Cultura libre.

1. ¿Qué son las gestoras colectivas?

Definida por la OMPI (Orgenización Mundial de la Propiedad Intelectual) la gestión colectiva de los Derechos de Autor es "el ejercicio del derecho de autor y los derechos conexos por intermedio de organizaciones que actúan en representación de los titulares de derechos, en defensa de sus intereses" y son necesarias, según la OMPI, porque "son un punto de enlace entre creadores y usuarios de obras protegidas por derecho de autor (por ejemplo, las emisoras de radio) ya que garantizan que los creadores reciban la debida retribución por el uso de sus obras."

Hasta este punto estaríamos de acuerdo con la importancia de que existan organizaciones que nucleen a los artistas y se constituyan en un vínculo entre éstos y otras organizaciones que hacen uso de sus producciones. El tema de debate no es esta idea de la organización, de organizarse en pos de algunos objetivos y derechos; sino cómo se dan esos modos de organización y qué miradas del arte sustentan.

Según explica Ariel Vercelli en su libro *Repensando los bienes intelectuales comunes*, las gestoras colectivas son asociaciones civiles que surgen principalmente en el siglo XX con el objetivo de:

> "representar y gestionar colectivamente los derechos de los autores [o de quienes fueran titulares de los derechos] sobre las obras intelectuales. Así, se fundaron en todo el mundo "gestoras colectivas" para administrar, controlar, negociar con terceros las licencias, recaudar y distribuir entre sus asociados los derechos patrimoniales de autor [o derechos conexos] sobre las obras intelectuales." (...) Sin embargo, su autonomía, el logro efectivo de sus objetivos y su capacidad operativa

> a nivel nacional e internacional estuvieron siempre atravesados por todo tipo de discusiones, tensiones y luchas políticas por la gestión de derechos."[309]

En este sentido, si bien son entidades privadas y autónomas, el Estado ha generado diferentes mecanismos para controlar el funcionamiento de las gestoras colectivas y, más que de estos organismos, de la protección de la Propiedad Intelectual. En Argentina hay una Dirección Nacional de Derechos de Autor, que es una entidad pública, en la que los autores registran sus obras, tanto hayan sido publicadas como no, es decir que se pueden registrar obras inéditas.[310] Además, el Estado argentino es miembro de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) organismo dentro del sistema de Naciones Unidas.

> "En este mismo sentido, la supervisión estatal de las sociedades de gestión es parte de la obligación que tiene todo Estado de resguardar los intereses colectivos y el patrimonio cultural de toda comunidad."[311]

Ante esto, las gestoras colectivas tienen como rol la representación de los autores; pero principalmente administran los derechos patrimoniales (económicos) que refieren a regalías, cánones por el uso o distribución de esas obras. Como se explicó en el capítulo 3 de esta tesis, los derechos morales de las obras son intransferibles; pero no pasa lo mismo con los derechos patrimoniales que pueden cederse. De este modo, las corporaciones comerciales (editoriales, discográficas) pueden ser titulares derivados de los derechos patrimoniales de autor. Así, las gestoras colectivas representan y gestionan para los autores o los titulares de los derechos de las obras.[312]

---

309 Vercelli, Ariel (2009) *Repensando los bienes intelectuales comunes*; Buenos Aires. Pág. 49.

310 "Se inscriben las siguientes obras inéditas o publicadas: Cinematográficas -Composiciones Musicales - Compilaciones - Coreografías - Dibujos - Escritos (libros, folletos, etc.) - Esculturas - Fonogramas - Fotografías - Mapas - Multimedia - Obras de arquitectura - Obras dramáticas - Pantomímicas - Pinturas - Planos - Programas de radio - Programas de televisión - Publicaciones periódicas - Software - Videogramas. También se registran los contratos referidos a estas obras." Fuente: http://www.jus.gob.ar/derecho-de-autor/que-se-registra.aspx

311 Vercelli, Ariel (2009) *Repensando los bienes intelectuales comunes*; Buenos Aires. Pág. 50

312 En su página web la OMPI explica: "Pueden ser miembros de las organizaciones de gestión colectiva todos los titulares de derecho de autor y derechos conexos, se trate de autores, compositores, editores, escritores, fotógrafos, músicos y artistas intérpretes o ejecutantes." En este apartado sólo nombra a los editores; pero como las gestoras colectivas gestionan los derechos conexos (aquellos que protegen a personas distintas al autor, como pueden ser los intérpretes, traductores, editores, productores, etc) de los que pueden ser titulares corporaciones comerciales, éstas quedan incluidas en la gestión de esos derechos. En http://www.wipo.int/about-ip/es/about_collective_mngt.html#P51_5794 Último acceso 24-7-2012.

2. Gestoras colectivas en Argentina

En Argentina existen las siguientes gestoras colectivas:[313]

- La Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC): Asociación civil de carácter privado que, según la ley 17.648 sancionada en 1968, representa en forma exclusiva a los creadores de música nacional, popular o erudita, con o sin letra, a los herederos y derechohabientes de los mismos y de las sociedades autorales extranjeras con las cuales se encuentre vinculada mediante convenios de asistencia y representación recíproca.

SADAIC tiene, así, la exclusividad de la gestión colectiva de los autores y compositores de música, lo que la convierte en la única entidad autorizada para percibir y distribuir los derechos generados en la utilización de obras musicales, sean estas nacionales o extranjeras.

Para percibir las regalías por la ejecución de la música compuesta hay que estar registrado en SADAIC. Esto se hace completando una declaración de las obras realizadas y se ingresa a SADAIC como Representado Inscripto cuyo único beneficio es percibir las regalías que corresponden a la ejecución de su obra, no acceden a otros beneficios como la mutual que es sólo para socios adherentes. Luego, SADAIC cobra en los lugares públicos donde se ejecuta música, no sólo emisiones de televisión, de radio y publicidad; sino también en bares, en eventos (en la página se incluyen casamientos y también música para videos domésticos por ejemplo). Por lo general los bares, radios y canales completan planillas en las que detallan qué música pasaron y pagan aranceles fijos por mes que se pautan de acuerdo a los tipos de espacios donde se ejecutan esas obras.

Uno de los cuestionamientos que le hacen a SADAIC los referentes del movimiento de la Cultura libre es respecto de la distribución de las regalías. Se pagan regalías por canción ejecutada inscripta, pero estas regalías devienen de un prorrateo entre el total de canciones declaradas por las radios, por ejemplo, y el monto de esa recaudación. En el caso de televisión se calcula con coeficientes que diferencian los pagos de acuerdo a los usos: cortinas de programas, música incidental, etc.

En el reparto general tienen más posibilidades de acceder a regalías los que son socios, más que los que simplemente son representados inscriptos, ya que los representados no acceden, por ejemplo, al vuelco de dinero sin planillas[314]. Este vuelco se obtiene de la música que se pasa en shoppings, hoteles, aviones, etc y se reparte entre los socios que tienen "movimiento" de sus canciones declaradas en los llamados rubros fuertes: televisión, radio, exterior, fonomecánicos.[315]

313 Fuente sitio web de la Dirección Nacional de Derechos de Autor: http://www.jus.gob.ar/derecho-de-autor/legislacion.aspx

314 Según se especifica en el artículo ducentésimo primero del Estatuto de SADAIC.
En su página web SADAIC explica: "La Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música se encuentra -por recaudación- entre las primeras quince sociedades del mundo, y es la primera de América Latina."

315 Para acceder a ser socio adherente, la primera categoría de socio, se deben cumplir una serie de requisitos como haber percibido en derechos de autor durante los últimos 2 años el equivalente al 50% de un sueldo mínimo vital y móvil, y de ese porcentaje deberá contar con al menos un 20 % en concepto de los llamados rubros fuertes. Se puede acceder a los requisitos en la página de SADAIC http://www.sadaic.org.ar

- La Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES): Asociación civil de carácter privado que, según la ley 20.115, representa a creadores nacionales y extranjeros de obras literarias, dramáticas, dramático-musicales, cinematográficas, televisivas, radiofónicas, coreofónicas, pantomímicas, periodísticas, de entretenimiento, los libretos para la continuidad de espectáculos, se encuentren escritas o difundidas por radiofonía, cinematografía o televisión, o se fijen sobre un soporte material capaz de registrar sonidos, imágenes o imagen y sonido. Es asimismo representante de los herederos y derechohabientes de los autores y de las sociedades autorales extranjeras con las cuales se encuentre vinculada mediante convenios de asistencia y representación recíproca y única administradora de las obras mencionadas y perceptora de las sumas que devengue la utilización de los repertorios autorales indicados. Tiene a su cargo la percepción en todo el territorio de la República de todos los derechos económicos de autor emergentes de la utilización de las obras mencionadas, que sean utilizadas en representaciones públicas o difundidas por radiofonía, cinematografía o televisión o cualquier otro medio de difusión creado o a crearse en el futuro, se fijen sobre un soporte material capaz de registrar sonidos, imágenes, o imagen y sonido, cualquiera sea el medio y las modalidades.
  El reparto de regalías por Derecho de autor se establece de la siguiente manera: a los autores de las obras de teatro les corresponde un 10% de lo recaudado en la boletería. Para radio y televisión los libretistas acuerdan con el medio con el que trabajan, en ese monto están comprendidos el arancel y el plus. El arancel es un porcentual que las emisoras abonan mensualmente a ARGENTORES. El plus es lo que pauta el autor y que excede al arancel. Se paga, también, a los autores por proyección en cine y en televisión.[316]
- La Asociación Argentina de Intérpretes (A.A.D.I.): Asociación civil que representa, dentro del territorio nacional, a los intérpretes argentinos y extranjeros y sus derechohabientes para percibir y administrar las retribuciones por la ejecución pública, transmisión o retransmisión por radio y/o televisión de sus interpretaciones fijadas en fonogramas y reproducidas en discos u otros soportes. Es, además, la única entidad autorizada a convenir con terceros la recaudación, adjudicación y distribución de las retribuciones que perciba.
- La Cámara Argentina de Productores e Industriales de Fonogramas (C.A.P.I.F.): Asociación civil que representa a los productores de fonogramas argentinos y extranjeros cuya producción sea materia de publicación, utilización o reproducción dentro del territorio nacional. Es, además, la única entidad autorizada a percibir y administrar directa o indirectamente la retribución que les corresponde a aquellos por la ejecución pública de sus fonogramas reproducidos en discos u otros soportes

316 Información disponible en http://www.argentores.org.ar/12_institucional/preguntasfrecuentes.html

Tanto A.A.D.I como C.A.P.I.F fueron reconocidas como entidades recaudadoras por el Decreto 1671/74 y tienen un órgano conjunto de gestión colectiva AADI-CAPIF. La recaudación en AADI- CAPIF se realiza por distintas vías según se trate de presentación en vivo, uso familiar o medios de comunicación. En el precio de los CD ya se encuentra calculado el porcentaje correspondiente a los tributos para uso familiar. En el caso de radio y televisión, los medios abonan para que los oyentes o televidentes consuman en su hogar, pero no para que sea retransmitido en un lugar con acceso público. Las regalías se dividen entre los intérpretes (a los que les corresponde el 66, 66% de lo recaudado) y los productores (a quienes les corresponde el 33,34%). CAPIF distribuye entre todos los productores con el método de "participación en el mercado discográfico" que consiste en repartir el 100 % de los derechos a distribuir en un período dado, entre el 100 % de los discos vendidos en igual período. Para determinar la "participación de mercado" por "discos vendidos", CAPIF toma los datos de SADAIC sobre pago de derechos fonomecánicos.

- La Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes (SAGAI): Asociación civil que representa a los actores, bailarines y dobladores argentinos y extranjeros para la percepción y administración de los derechos intelectuales sobre sus interpretaciones. Desempeña su actividad de recaudación en aquellas empresas o personas que efectúan la comunicación de esas interpretaciones, tales como canales de televisión, operadores de cable, salas de cine, hoteles, etc. (Reconocida por Decreto nº 1914/06)

Para repartir las regalías por Derecho de Autor SAGAI tiene un área que visualiza todas las obras. Primero se establece el valor de esa obra de acuerdo al canal, al horario en que es trasmitida (rating, share) y después se determina cuánto se distribuye por intérprete (actor, bailarín) que aparece en esa obra de acuerdo a la participación del intérprete, por ejemplo en cuántas secuencias aparece.[317]

- Directores Argentinos Cinematográficos (D.A.C.): Asociación que representa, dentro del territorio nacional, a los autores directores cinematográficos y de obras audiovisuales argentinos y extranjeros, y a sus derechohabientes para la percepción, administración y distribución de sus derechos intelectuales sobre sus obras a audiovisuales fijadas en cualquier soporte. (Reconocida por Decreto 124/09)

La DAC explica en su página cómo se distribuyen las regalías obtenidas en la emisión de producciones por cable "se utiliza el sistema de valor minuto, teniendo en consideración la duración artística de la Obra Audiovisual y todas sus repeticiones. El valor minuto es el mismo para todas las Obras que se encuentren en las mismas condiciones. (Ejemplo: Si una Obra se emite con una audiencia de 1000 abonados, su reparto no es igual a otra que

317 Se puede consultar el modo de distribución en http://www.sagai.org/html_reparto/principios.php Uno de los problemas que se les presenta, según plantea Florencia Prada Errecart, abogada de la Institución, es la cantidad de personal que debe destinarse al trabajo de visualización de las obras. Esto lo explica en una charla sobre "Propiedad Intelectual en el Audiovisual" brindada en la Carrera Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, organizada por la cátedra Mastrini de la asignatura Políticas y Planificación el miércoles 16 de noviembre de 2011. Video disponible en http://www.catedras.fsoc.uba.ar/mastrini/novedades.htm

se emite por otro con 10.000 abonados). A cada Obra audiovisual le es asignado un multiplicador o Valor Punto que se aplica sobre el Valor Minuto que corresponde a la naturaleza de la Obra."[318]

Otras asociaciones que gestionan intereses de autores

(pero que no son gestoras colectivas porque no tienen la exclusividad de esta representación)

- Centro de Administración de Derechos Reprográficos (CADRA): Es una asociación civil sin fines de lucro, integrada por autores y editores de libros y otras publicaciones que representa y defiende derechos de propiedad intelectual y forma parte de la Federación Internacional de Organizaciones de Derechos de Reproducción (IFRRO). Es una sociedad colectiva de derechos reprográficos; pero no es una entidad gestora colectiva de derechos (como lo son las mencionadas anteriormente), sólo representa a sus asociados. No aparece mencionada como gestora colectiva en la DNDA (Dirección Nacional de Derechos de Autor)[319]
- La Cámara Argentina del Libro (CAL): Es una asociación profesional sin ánimo de lucro, fundada en 1938 para la representación y gestión de los intereses del sector editorial argentino. Representa a editores, distribuidores y libreros que se asocian a la Cámara. Administra la Agencia Argentina de ISBN.

3. Posicionamientos

Hay, por lo menos, dos posturas claras respecto a las gestoras colectivas:

Una, sostenida por los representantes de las gestoras colectivas, las organizaciones y especialistas que acuerdan con las leyes de Propiedad Intelectual y Copyright que consideran que la cultura y las producciones se defienden protegiéndolas y que la recaudación de las regalías es lo que desarrolla la creatividad.

Por ejemplo, a esto se refiere Santiago Schuster Vergara, quien fue Director General de la Sociedad Chilena de Derecho de Autor, en su artículo "La gestión colectiva en América Latina".

---

318 "Las liquidaciones se realizan mediante un Sistema Informático que toma todos los títulos emitidos por todas las señales que distribuyen las empresas de TV por Cable. Para esto, DAC contrató con una empresa el suministro mensual de esta Base de Datos. Se trata de la misma empresa que le provee Datos a Argentores. El total de minutos ponderados (según su audiencia y categoría) es dividido por el arancel neto percibido de la empresa de televisión por Cable y asignado a cada Obra según su duración y repeticiones." en http://www.dacdirectoresdecine.org.ar/

319 CADRA firmó con la Universidad de Buenos Aires un convenio que establece que la UBA pagará a CADRA $12,72 anuales por cada alumno de sus 300.000 inscriptos. Y, a su vez, los centros de estudiantes con personería jurídica que tengan máquinas fotocopiadoras pagarán también una licencia anual otorgada por CADRA. El monto es de $ 1700 anuales por fotocopiadora. Fuente: Diario La Nación del jueves 14 de mayo de 2009, leído en edición *online*. Disponible en: http://www.lanacion.com.ar/1127847-la-uba-pagara-derechos-por-las-fotocopias-que-usen-sus-alumnos

> “Las sociedades de gestión son herramientas esenciales para el desarrollo de la comunidad creativa de América Latina; por consiguiente, los gobiernos de la región están llamados a realizar mayores esfuerzos no sólo en el ámbito legislativo, que desde luego es primordial, sino también en el respaldo institucional y en la generación de instrumentos de cooperación indispensables para el fortalecimiento de organizaciones que nacen de la base misma de dichas comunidades creativas, los autores y los artistas.”[320]

Algo similar plantea el Director General de SADAIC, Guillermo Ocampo:

> “Me da la impresión de que un sistema que avance sobre esto, en lugar de fomentar la creación la va a afectar (...) si bajo el pretexto del libre acceso a la cultura no van a remunerar mi actividad, cuál es el aliciente que tengo (...) no hay posibilidad de que haya desarrollo cultural si no hay protección a los creadores”[321]

La otra postura, la que impulsan los referentes del movimiento de la Cultura libre, sostiene que, por un lado, la forma en que están organizadas las gestoras colectivas favorece a ciertos autores, compositores, músicos que son mainstream; pero no a todos los autores. Y que, además, la cultura no se defiende protegiéndola, sino compartíendola.

En este sentido, explica Sebastián Vázquez del Colectivo La Tribu:

> “Nosotros como radio comunitaria pasamos grillas de A.A.D.I-C.A.P.I.F y SADAIC, de SADAIC directamente tenemos una cuota fija que pagamos por mes por ser radio comunitaria... que no la leen las planillas, pasemos los músicos que pasemos, le dan la plata a Diego Torres y a los herederos de Mercedes Sosa. En el caso de A.A.D.I y C.A.P.I.F es un poco diferente, pero si alguna secretaria tiene el detalle de detenerse a ver los músicos que pasamos, quizás algún músico amigo cobra $50 dentro de un año... es un sistema que beneficia exclusivamente a determinados músicos mainstream”[322]

Beatriz Busaniche, de la Fundación Vía Libre, acuerda con esa mirada:

> “SADAIC, como casi todas las grandes gestoras colectivas responden a una minoría de músicos ya establecidos y a ellos es a los que más le distribuyen los dividendos de regalías”[323]

La UMI (Unión de Músicos Independientes), que nuclea a los músicos autogestionados, dedicó parte del número especial de septiembre de 2008 de su revista Unísono a explicar el funcionamiento de las gestoras colectivas relacionadas a la música, detallar los bene-

---

320 Schuster Vergara, Santiago (2007); “La gestión colectiva en América Latina” en Diagnóstico del Derecho de Autor en América Latina; Publicación del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, Cerlalc, Bogotá. Pág. 43

321 Fragmento extraído de un video sobre los Derechos de Autor en la música, realizado por Amanda Nemcik y Leomarys Ñañe, presentado como trabajo para la cátedra de Derechos de Autor de la UCA. En ese video se muestran las posturas de Beatriz Busaniche, la Banda X, miembros del Colectivo La Tribu y Guillermo Ocampo, Director General de SADAIC. El video se puede ver en el Blog de RedPanal http://blog.redpanal.org/tag/derechos-de-autor/

322 Fragmento extraído de un video sobre los Derechos de Autor en la música, realizado por Amanda Nemcik y Leomarys Ñañe.

323 Fragmento extraído de un video sobre los Derechos de Autor en la música, realizado por Amanda Nemcik y Leomarys Ñañe

ficios que aporta inscribirse y los requisitos para hacerlo. Pese a mostrarse de acuerdo con este modo de gestionar colectivamente los derechos patrimoniales, reconoce que los mecanismos para acceder a ser socios con "voz y voto" son bastante complejos, incluso aclaran que han hecho presentaciones solicitando cambios en este aspecto:

> "Hay algo que preocupa a los músicos independientes del funcionamiento de las entidades de gestión colectiva: los desmedidos requisitos a cumplir (en la práctica obstáculos casi insalvables) para poder participar de la vida democrática de las mismas. Aceptamos las lógicas precauciones que sirven para impedir que personajes que están muy lejos de ser músicos, compositores o productores, se enquisten en la conducción de alguna de estas entidades; pero con el bajo nivel de protagonismo de la sociedad en general y del músico en particular, esas precauciones terminan en la práctica anulando la posibilidad de participar activamente en estas entidades."[324]

En este sentido, en el de la participación y representación, Beatriz Busaniche propone generar un modelo en que los autores puedan retomar los derechos sobre su obra, reagruparse y generar otro tipo de asociaciones en la que hagan valer sus derechos de forma acorde a las prácticas del siglo XXI.[325]

Es con los modos de gestión de las obras y las miradas acerca de la cultura que representan las gestoras colectivas con los que discuten los artistas que se inscriben en el movimiento de la Cultura libre y el Copyleft porque, sencillamente, no se sienten representados ni incluidos por estas organizaciones. Es en ese punto cuando deben disputar otros modos de organización y gestión de sus derechos, el licenciamiento con Creative Commons o Copyleft es una manera; pero sigue existiendo una carencia en el sentido de que estas gestoras colectivas de Derechos de Autor imponen sus normas aún a aquellos artistas que no quieren pertenecer a esos modos de pensar y producir arte. En qué sentido ocurre esto, por ejemplo teniendo cierto control sobre las salas de teatro para la representación de las obras, cobrando tasas para la fabricación de discos, cobrando por las obras que se ejecutan en lugares públicos aunque tengan licencias libres o abiertas. Esto ocurre porque tienen el *monopolio*, la exclusividad, otorgada por las leyes que los reconocen en tanto gestoras colectivas, de la representación y administración de esos derechos patrimoniales.

Los mismos artistas que abren o liberan sus obras explican estos problemas:

> "Aún no se cómo recibirá el medio teatral esta situación (...) Es una institución muy poderosa Argentores, así que sinceramente no tengo idea de cómo haré para poder estrenarla sin el registro que ellos exigen. Imploro sugerencias..." (María Candelaria Sabagh, dramaturga, autora de la obra Copyleft "No más Zzzz"- Entrevista realizada para esta tesis)

---

324 Boris, Diego; "A modo de Prólogo" en Revista Unísono, publicación de la Unión de Músicos Independientes, Año IV, septiembre de 2008. Pág. 7.

325 En un debate convocado por iEco en el Día de la Propiedad Intelectual, el director de Sadaic, Guillermo Ocampo, y Beatriz Busaniche, de la Fundación Vía Libre, expusieron sus posturas antagónicas sobre los derechos de autor en la era de las descargas. El video se puede ver en http://www.ieco.clarin.com/economia/Debate-Dia-Propiedad-Intelectual_0_469753322.html

“Yo hacía un Fanzine en el sur, soy de Chubut, Esquel, donde SADAIC no tiene oficinas; pero tiene cobradores, tiene gente que va y cobra en los bares… cobra en todos los lugares públicos, de todo el país. Entonces, ya desde el sur me hacía ruido. No sé… un amigo me contaba que estaba tocando canciones de él y cayeron… por qué alguien me está cobrando por algo que ni siquiera es… que es como una improvisación, no se sabe si existe, capaz que la tocás esa vez y nunca más tocás esa canción, es la discusión de esto.” (...) “Personalmente, yo estoy de este lado [se refiere a Creative Commons] porque sé más cosas de este lado que del otro: cuánto hay que pagar en SADAIC, cuánto te pagan, por qué te pagan, eso no lo sé y los músicos que conozco que están registrados no lo saben. Es como ir a un casino, y yo no voy a casinos.” (Sebastián Lino, Uf Caruf. Entrevista realizada para esta tesis)

“Por nuestro compromiso con los músicos, no queremos dejar pasar que el registro en SADAIC no supone económicamente nada para la grandísima mayoría de los músicos. Es decir, el reparto de dinero es discrecional, debido a diferentes cuestiones tales como: la falta de formas serias de trackear qué material está siendo utilizado en cada espacio público o medio de difusión; la utilización de licencias generales, no por cada canción; el llenado de planillas de uso -por parte de Radios, canales de televisión, etc- sin mecanismos de control. Todo esto sumado a que es difícil poder asociarse a SADAIC (por los requisitos que piden) y sólo los socios adherentes pueden pedir información relevante en este sentido.
Sin embargo, para algunos casos nos será útil poder registrar nuestras obras en esta entidad, sobre todo si realizamos trabajos con actores que necesiten libre deuda de SADAIC para poder funcionar (películas de cine, publicidad, etc).” (extraído del Blog de RedPanal)

“(...) la persona con la que trabajo me dijo que había una licencia que te daba una protección, que si vos ponías una aclaración… es el futuro de los bienes intelectuales porque es mucho más realista respecto a medios: te permite difundir gratuitamente, vos sabés que hoy en día la difusión de la música no es gratuita; por ejemplo si vos estás en un local de ropa y ponés un disco, pasa SADAIC… Así restringen la difusión sólo a lo que sale en la radio. Si vos tenés un local y pasás el disco de alguien que es independiente, pasa SADAIC y te dice “tenés que pagar porque…” y en realidad esa plata no la ve el autor después. A nosotros nos pasó estar tocando en una boutique y que venga SADAIC a cobrarnos, a cobrarle a la boutique Derechos de Autor de nosotros mismos, la banda. Ahí nos desayunamos cómo era el proceso, que era un poco injusto porque esa plata no la íbamos a ver.” (Denise Murz- Cantante. Entrevista realizada para esta tesis)

“Entonces, en función de que las cosas circulen me parece que está bueno liberarlas lo máximo posible de cualquier carga de cualquier tipo y una de ellas sería un registro legal del libro (...) Por otro lado, está bueno apoyar este movimiento que se genera en relación a otra forma de entender la legalidad del libro y la circulación del libro.(…) Yo no hago registro en la CAL como editorial, sino que los autores son los que hacen el registro legal.” (Sebastián Bruzzese- En el Aura del Sauce. Entrevista realizada para esta tesis)

“(…) nosotros les decimos que expresen sus derechos a su manera y generalmente vos leés los libros y dice “usted puede reproducir este libro siempre y cuando mencione la fuente” o se inventan sus propios derechos muchas veces que puede llegar a ser…” (Pablo Strucchi- El Asunto. Entrevista realizada para esta tesis)

En los músicos la preocupación por SADAIC aparece más claramente que en los editores que publican al margen de la Cámara del libro porque no tramitan ISBN ni hacen el registro de obra publicada (algo que exige la ley 11.723). Tal vez esto se deba a que SADAIC es gestora colectiva y por lo tanto tiene la representación monopólica de todos los músicos, mientras que la CAL no es gestora colectiva y por lo tanto el peso de sus decisiones es para sus socios.

El tema del registro en SADAIC es un tópico de discusión en las listas de correos de Copyleft Argentina. A continuación reproduzco parte de una serie de mails que circularon a través de la lista de correos de Copyleft Argentina acerca del registro de obra en SADAIC con una licencia de tipo Copyleft.

Mauro Tonietti mauro_tonietti en hotmail.com
Jue Oct 21 10:44:46 ART 2010
Mensaje anterior: [Copyleft-Ar] Cria Vampira tiene disco nuevo - licencia copyleft
Próximo mensaje: [Copyleft-Ar] Consulta: Inicio en Copyleft
Mensajes ordenados por: [fecha] [hilo] [asunto] [autor]

BUENOS DÍAS!!

Por si no me recuerdan (que sería lo más factible), hace aproximadamente un mes atrás comencé con las averiguaciones de cómo registrar obras musicales y que tengan licencia de uso compartido, a lo que recibí varias respuestas del grupo, entre una de ellas pidiendome el compromiso (luego de semejante explicacion) de devolver el favor sólo con el comentario de cómo me habia ido con los trámites en las delegaciones institucionales y burocráticas pertinentes a los hechos... y sin más preámbulos paso a redactarles:

1º... Logré convencer al resto de los muchachos que la sociedad avanza solo compartiendo (Fue un gran alivio)

2º... Lo más importante de todo, no se imaginan las caras que ponían las personas de SADAIC y DNDA cuando les preguntaba: Quiero registrar todo pero que quede con licencia libre, como tengo que hacer?? .... Realmente el trayecto fue bastante gracioso.

Comencé yendo a SADAIC, especificamente a la ventanita 13 que corresponde a una especie de pseudo-oficina de la DNDA (en otra palabra: Delegación), para todos los casos éste es el primordial paso, el registro en la ventanita de la DNDA siempre y cuando sea de música (para libros y otras autorías hay que dirigirse a Moreno 1228). En dicha ventanita, me dijeron: No sabría decirte! Tenes que averiguarlo en Liquidaciones, 4 to piso... y me dió un instructivo de como registrar en la DNDA, y así fué como pensé: Comienza el paseo!! =)

Obviamente, con mi sonrisa de oreja a oreja por mi acto antisistema, me dirigí al 4to... Bueno, pasó lo mismo, la mina no sabía nada, o al menos decía eso, le preguntó a otra, y ambas llegaban a la conclusion de que no se podía hacer lo que yo solicitaba, para lo cual, ante mi cara de: me estás tomando el pelo y quiero otra respuesta... me dijo: Si querés andá a Jurídico y capaz que ahi saben decirte, queda en el 7mo piso. Y me fui al 7mo piso!! viene lo mejor!!

En juridico me atendió la secretaria, una señora de unos 50 años mas o menos, y cuando le comento mi inquietud, se le transformó la cara... y empezó con los siguientes comentarios como encolerizandose de a poco:

a. Eso es imposible!! No se puede hacer eso

b. Por qué querés hacer eso??

c. Vos sabés que mucha gente vive de ésto?? (hablaba de regalias)

d. A mi me parece bien que vos quieras compartir, pero vos imaginate, si Gardel, hubiese tenido hijos, podrían haber vivido 4 generaciones juntas con sus regalías; o Charly (y no recuerdo cuantos mas nombró)...etc etc. (Pero lo importante es que pueden vivir 4 generaciones!! jaja)

e. Yo te diría que lo pienses bien, yo como madre, pienso que no es justo para tus hijos (en el caso de que los tengas o cuando los tengas), de qué vas a vivir??

En ese momento, realmente no tenía ganas de ponerme a discutir con nadie, con lo cual mis respuestas fueron breves para perder el menor tiempo posible con alguien que está enfrascado en una mentalidad capitalista y que, si me pongo a pensar, obviamente, de que viviría esa señora si no existiera SADAIC? Por lo cual es obvio que tenga la camiseta puesta de: PAGUE REGALIAS (y mi sueldo)!!.... Bueno, al fin de todo esto, me ofrece el mail de alguien más Juridico que ella (no por menospreciarla), sino por nivel jerarquico dentro de esa "empresa".

Muy iluso yo, le escribo el mail explicandole mi situacion y agradeciendo de antemano que le haya prestado atención y su posible respuesta.................

Jajajaja, todavía espero su respuesta, yo creo que debe estar muy ocupada!!

Luego de esperar varios días, sin respuesta, me dirigí a la sede central de la DNDA (Moreno 1228) para ver si alguien podía decirme o indicarme como debía hacer... Desde que entré me sentí cómodo, yo creo que fué por el hecho de que había un mostrador y podías hablar tranquilamente con la persona que estaba del otro lado (para los que no conocen sadaic, tienen ventanitas como si fuese un banco y te hablan de a un metro de distancia mas o menos, lo cual, si te tienen que informar es bastante engorroso e incómodo, desde mi punto de vista). Pero bueno, volviendo a donde nos quedamos, en la DNDA recibí la atención tan preciada que necesitamos los que acudimos a organismos oficiales... y que la respuesta se resume sólo en una oracion:

CUANDO LO REGISTRAS YA ES DE TU AUTORÍA, POR LO QUE PODÉS HACER LO QUE QUIERAS CON TU OBRA, PERO SIEMPRE REGISTRÁ TODO EN LA DNDA PARA QUE SEA "TUYO".

Contento con ésta respuesta, a los pocos días compré los formularios y si todo sale bien, el lunes los estaré presentando en la pseudo-of que queda en SADAic (recuerden que la sede de Moreno 1228 es solo para libros y otros tipos de obras).

Sin más que decirles, sólo agradecimientos por la data brindada, fue de gran ayuda!!

Y gracias por tomarse el tiempo y leer el mail.

Pronto estaré enviandoles el link de la descarga del disco de Trafoguero (así se llama la banda).

Abrazos para todos y cultura libre para todos!!

Mauro C.

Respuesta a ese mail en la lista de correos:

minombresbond *minombresbond en gmail.com*
Jue Oct 21 16:48:35 ART 2010
Mensaje anterior: [Copyleft-Ar] Consulta: Inicio en Copyleft
Próximo mensaje: [Copyleft-Ar] Consulta: Inicio en Copyleft
Mensajes ordenados por: *[fecha] [hilo] [asunto] [autor]*

*ahi esta la cuestion mas complicada! en sadaic! para poder liberar una obra con todas las de la ley primero tenes que registrarla y luego publicarla con una licencia libre, hasta ahi todo bien lo que te dijeron en DNDA, el problema ES sadaic, porque por ley gestiona "a la fuerza" todos los derechos de los autores, o sea si pasan tu musica en cualquier lado, un bar, una radio, sadaic va "en tu nombre" y cobra las regalias, (para que el autor cobre su *porcentaje* de eso -sadaic obviamente se queda con una parte en concepto de "gastos de gestion"-*

el autor tiene que hacerse socio de sadaic y cumplir ciertos requisitos, etc)

*el problema aparece cuando la musica esta liberada, porque si el autor cedio algunos de sus derechos con una licencia libre, entonces sadaic no tendria que cobrar regalias por eso, por ejemplo un bar o una radio que este pasando solo musica con cc-by, a traves de dicha licencia *ya tiene el permiso de los autores para hacerlo*, pero sadaic va y cobra igual*

en españa hubo algunos juicios con esta cuestion (bares que solo pasan musica cc y la sgae queria cobrarles igual) y finalmente la justicia fallo en contra de sgae... pero aca en argentia no se si hubo casos semejantes o fallos judiciales con esa cuestion de todas formas la gestion colectiva y las licencias cc no son completamente enemigas, en teoria podes publicar con una licencia cc "no-comercial" (que desde mi punto de vista, y el de mucha gente no es una licencia libre), y asi todo el mundo podria compartir tu musica por p2p, blogs, rapidshare, cassetes, o el medio q sea siempre que no haya una finalidad comercial (aunque esto es otro quilombo! definir cuando hay y cuando no una finalidad comercial) y luego, si una radio o un bar explota comercialmente tu obra cuando la pasa, enonces ahi va sadaic a cobrar y luego el autor, asociandose y llenando las planillas correspondientes, cobrar... pero la gente de sadaic (y ya que esta, la de de la umi tambien) son tan del periodo jurasico que todavia ni se avivaron que pueden ofrecer esa alternativa...

en fin, es interesante todo lo que te contesten en sadaic y si, estaria bueno poder publicar tu mail contanto tu "aventura sadaistica" :P

saludos!

Como las licencias de tipo Copyleft o cualquiera de las Creative Commons no desconocen los derechos morales de los autores, el registro de las obras no sería una contradicción porque eso es lo que avala la autoría. Sí entran en contradicción algunas maneras de gestionar esos derechos, especialmente los derechos comerciales, cuando la licencia permite usos que no están contemplados por la Ley de Propiedad Intelectual o el Copyright; por ejemplo, si libera la obra con posibilidad de usos comerciales el autor está cediendo su derecho a cobrar regalías por la distribución o adpatación de su obra. En ese sentido, la gestión de derechos patrimoniales tal como funciona actualmente -sin discriminar este

tipo diferente de licenciamientos- no incluye ni representa a los autores que, haciendo uso de su derecho de autor, permiten otros usos de sus obras.

Más allá de esto, desde Creative Commons intentaron un acercamiento con las gestoras colectivas para articular sus licencias abiertas. En 2007 Creative Commons inició un contacto con la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC), que nuclea a gestoras colectivas de distintos países; pero desde la CISAC calificaron a las licencias Creative Commons como una amenaza para los derechos morales y económicos de los creadores.[326]

Por este motivo, Creative Commons, en tanto organización, emprendió un proyecto para que los usuarios de las licencias puedan agregar condiciones para la negociación de sus derechos económicos.

> "La baja compatibilidad, o bien el rechazo directo, de su sistema de licencias abiertas por parte de estas instituciones produjo que Creative Commons cambiara su estrategia a nivel global. En 2007 comenzó a diseñar nuevas soluciones para extender el uso de sus licencias hacia una autogestión comercial que podrían hacer los usuarios de las licencias. En diciembre de 2007 lanzó un proyecto llamado CC+ [o CCPlus] orientado a desarrollar una plataforma [un protocolo] que permita a los usuarios de las licencias abiertas agregar otros acuerdos, licencias o nuevas condiciones para la negociación directa de sus derechos patrimoniales. El proyecto CC+ está siendo desarrollado en conjunto con agencias privadas de gestión de derechos patrimoniales de EE.UU. y varias corporaciones comerciales de las industrias culturales a nivel global"[327]

326 El informe anual de la CISAC 2007 expresa: "Los miembros del CIAGP [Consejo Internacional de Artes Gráficas, Plásticas y Fotográficas] sostuvieron que la propia naturaleza de los acuerdos CC (mundial, perpetua, sin control sobre la modificación o la procedencia) presentaba la mayor amenaza para los derechos morales y económicos básicos de los creadores." Pág. 13

327 Vercelli, Ariel (2009) *Repensando los bienes intelectuales comunes*; Buenos Aires. Pág. 154.

Fuentes consultadas para este apartado

Libros y Documentos

- AAVV (2006), *Industria Cultural y Producción musical. Manuales de Formación*; Fascículo 2: Propiedad Intelectual, derechos de autor y sociedades de gestión colectivas; Ministerio de Cultura, gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- *Estatuto Social Reformado de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música* (SADAIC) Disponible en http://www.sadaic.org.ar
- *Informe anual de la CISAC 2007* disponible en http://www.cisac.org
- *Revista Unísono*, publicación de la Unión de Músicos Independientes, Año IV, septiembre de 2008.
- Schuster Vergara, Santiago (2007); "*La gestión colectiva en América Latina*" en Diagnóstico del Derecho de Autor en América Latina; Publicación del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, Cerlalc, Bogotá.
- Vercelli, Ariel (2009) *Repensando los bienes intelectuales comunes*; Buenos Aires.

Sitios webs

- http://www.sadaic.org.ar
- http://www.argentores.org.ar
- http://www.jus.gob.ar/derecho-de-autor/que-se-registra.aspx
- http://www.wipo.int/portal/index.html.es
- http://www.sagai.org/
- http://www.dacdirectoresdecine.org.ar/
- http://www.aadi-interpretes.org.ar/
- http://www.aadi-capif.org.ar/
- http://www.editores.org.ar/
- http://www.infoleg.gov.ar/
- http://www.lanacion.com.ar/1127847-la-uba-pagara-derechos-por-las-fotocopias-que-usen-sus-alumnos
- http://www.cadra.org.ar/index.cgi?wAccion=news&wid_news=117

Videos

- De la charla sobre "Propiedad Intelectual en el Audiovisual" brindada en la Carrera Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, organizada por la cátedra Mastrini de la asignatura Políticas y Planificación el miércoles 16 de noviembre de 2011. Disponible en : http://www.catedras.fsoc.uba.ar/mastrini/novedades.htm
- Sobre los Derechos de Autor en la música, realizado por Amanda Nemcik y Leomarys Ñañe, presentado como trabajo para la cátedra de Derechos de Autor de la UCA. En ese video se muestran las posturas de Beatriz Busaniche, la Banda X, miembros del Colectivo La Tribu y Guillermo Ocampo, Director General de SADAIC. El video se puede ver en el Blog de RedPanal http://blog.redpanal.org/tag/derechos-de-autor/
- Debate convocado por iEco en el Día de la Propiedad Intelectual. Participaron el director de Sadaic, Guillermo Ocampo, y Beatriz Busaniche, de la Fundación Vía Libre. El video se puede ver en:
  http://www.ieco.clarin.com/economia/Debate-Dia-Propiedad-Intelectual_0_469753322.html

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (2006); *Copyleft Manual de uso*; Traficantes de sueños, Madrid.
- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (1998), *Dialéctica de la Ilustración*, "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas"; Editorial Trotta, Valladolid (3era edición)
- Agamben, Giorgio (2005); "El autor como gesto" en *Profanaciones*; Adriana Hidalgo Editora; Buenos Aires.
- Álvarez Navarrete, Lillian (2006) ;*Derecho de ¿autor?. El debate de hoy*; Editorial de Ciencias Sociales; La Habana.
- Appella, Gabriel; Huarte, Cecilia; Vargas, Teresita (2012) "Análisis situacional desde la comunicación. Capítulo I: Diseño del trabajo de campo". Cuadernos de cátedra nº 6. Taller de Planificación de Procesos Comunicacionales. Facultad de Periodismo y Comunicación Social; UNLP. Mimeo. Disponible en: http://tallerdeprocesos.blogspot.com.ar/p/materiales.html
- Appadurai, Arjun (2001), *La modernidad desbordada*, FCE, Buenos Aires.
- Argumedo, Alcira (1993).*Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*. Ediciones del Pensamiento Nacional, Buenos Aires.
- Baricco, Alessandro (2011); *Los Bárbaros. Ensayo sobre la mutación*; Editorial Anagrama; Barcelona; (3a edición)
- Barthes, Roland, [1968], "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje* (1987), Paidós, Barcelona.
- Bauman, Zygmunt (2003); *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*; Siglo XXI de Argentina Editores; Buenos Aires.

- Bell, Daniel (1994), *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza Editorial; México.
- Benjamin, Walter [1936] (1989). "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Ininterrumpidos I*; Taurus, Buenos. Aires.
- Berger, Peter y Luckmann, Thomas (1968); *La construcción social de la realidad;* Amorrortu Editores; Buenos. Aires.
- Bourdieu, P y otros (2002); *El oficio de sociólogo* , Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre (1995); *Las reglas del arte*; Editorial Anagrama; Barcelona.
- Bourriaud; Nicolas (2008); *Estética relacional;* Adriana Hidalgo editora; Buenos Aires.
- Bourriaud; Nicolas (2009); *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*; Adriana Hidalgo editora; Buenos Aires.
- Bürger, Peter (2000); *Teoría de la vanguardia;* Ediciones Península S.A.; Barcelona. (3º edición).
- Busaniche, Beatriz (et. al) (2007); *Monopolios artificiales sobre bienes intangibles;* Fundación Vía Libre- Fundación Heinrich Böll - Cono Sur.
- Busaniche, Beatriz (et. al) (2010); *Argentina Copyleft: la crisis del modelo de derecho de autor y las prácticas para democratizar la cultura*; Fundación Vía Libre- Fundación Heinrich Böll - Cono Sur.
- Caiazza, Fabricio; Martino; Inne (2008); *Compartiendo Capital*; Rosario.
- Castells, Manuel (2001). *La era de la información.* Vol.II: *El poder de la Identidad.* Siglo XXI, México. (3era. edición)
- Castells, Manuel (2001), "Internet y la sociedad red". Lección inaugural del programa de doctorado sobre la sociedad de la información y el conocimiento; Universitat Oberta de Catalunya. En línea: http://tecnologiaedu.us.es/nweb/htm/pdf/106.pdf
- Castells Manuel (2001); *La galaxia Internet*; Plaza & Janés Editores S. A; Madrid.
- Castells, Manuel (2004); "Informationalism, networks, and the network society: a theoretical blueprint" en Castells, Manuel (editor); *The Network Society A Cross-cultural Perspective*; Edward Elgar Publishing Limited Glensanda House; UK.
- Catz, Fernando (2006); "Experiencias de producción y circulación de prácticas artísticas y comunicativas fuera o contra lo comercial" ponencia presentada en el Tercer Simposio de Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital, desarrollado del 24 al 26 de agosto de 2006 en Córdoba.
- Cohen, Anthony (1985); *The symbolic construction of community*; Ellis Horwood; Chichester, UK. En línea en http://books.google.com.ar/books?id=y8r6rkoe7hsC&printsec=frontcover&dq=symbolic+construction+of+community&hl=es&sa=X&ei=ZDfFT6nrINHegQeKgM3VCQ#v=onepage&q=symbolic%20construction%20of%20community&f=false
- Declaración de México sobre las Políticas Culturales. Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales México D.F., 26 de julio - 6 de agosto de 1982. Disponible en: http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf

- De la Peza Cásares, María del Carmen (1999): "Algunas consideraciones sobre el problema del sujeto y el lenguaje". Isabel Jaidar (Compiladora). Caleidoscopio de subjetividades; México; Departamento de Educación y Comunicación.
- De Micheli, Mario (2002); *Las vanguardias artísticas del siglo XX*; Alianza Forma; Madrid. (2da edición)
- de Ugarte, David (2012); *El poder de las redes*; Ediciones Aurelia Rivera; Buenos Aires (segunda edición argentina)
- Eco, Umberto (1992), *Obra Abierta*; Planeta Agostini; Barcelona.
- Fernández, Lidia (1994); *Instituciones educativas. Dinámicas institucionales en situaciones críticas*, Paidós, Buenos Aires.
- Follari, Roberto (2000); *Epistemología y Sociedad. Acerca del debate contemporáneo*; Homosapiens Ediciones.
- Foucault, Michel (2002); *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión;* Siglo XXI editores Argentina; Buenos Aires.
- Foucault, Michel; "¿Que es un autor?" [conferencia brindada en 1969 ante la Sociedad francesa de Filosofía] en *Entre filosofía y literatura. Obras Esenciales* (1999), Vol I, Paidós, Barcelona.
- Gabiña, Juanjo (1999); *Prospectiva y planificación territorial*; Alfaomega; Bogotá.
- García Canclini, Néstor (1990); *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*; Editorial Grijalbo, México.
- García Canclini; N. y Piedras Feria, E. (2005) *Las industrias culturales y el desarrollo de México;* Siglo XXI Editores; México.
- Getino, Octavio (2003), "Las industrias culturales en el MERCOSUR: apuntes para un proyecto de políticas de Estado" en *Industrias Culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*; Ciccus; Buenos Aires.
- Giménez; Gilberto (2005); "La cultura como identidad y la identidad como cultura" Instituto de Investigaciones Sociales. UNAM. Ponencia presentada en el III Encuentro Internacional de Promotores y Gestores Culturales. Guadalajara, Jalisco.
- Goldstein, Mabel (1995); *Derecho de autor*; Ediciones La Rocca; Buenos Aires.
- González, Jorge (1998). "La voluntad de tejer: análisis cultural, frentes culturales y redes de futuro"; en: Revista Razón y Palabra, Nº 10, abril-junio.
- Grau, Elena e Ibarra, Pedro (coord.) (2000); *Anuario de Movimientos sociales. Una mirada sobre la red;* Icaria Editorial y Getiko Fundazioa; Barcelona.
- Grüner Eduardo (2001), *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y los silencios del arte;* Norma; Buenos Aires.
- Hall, Stuart (1994); "Estudios Culturales dos Paradigmas" en *Causas y Azares* Nº 1; Buenos Aires.

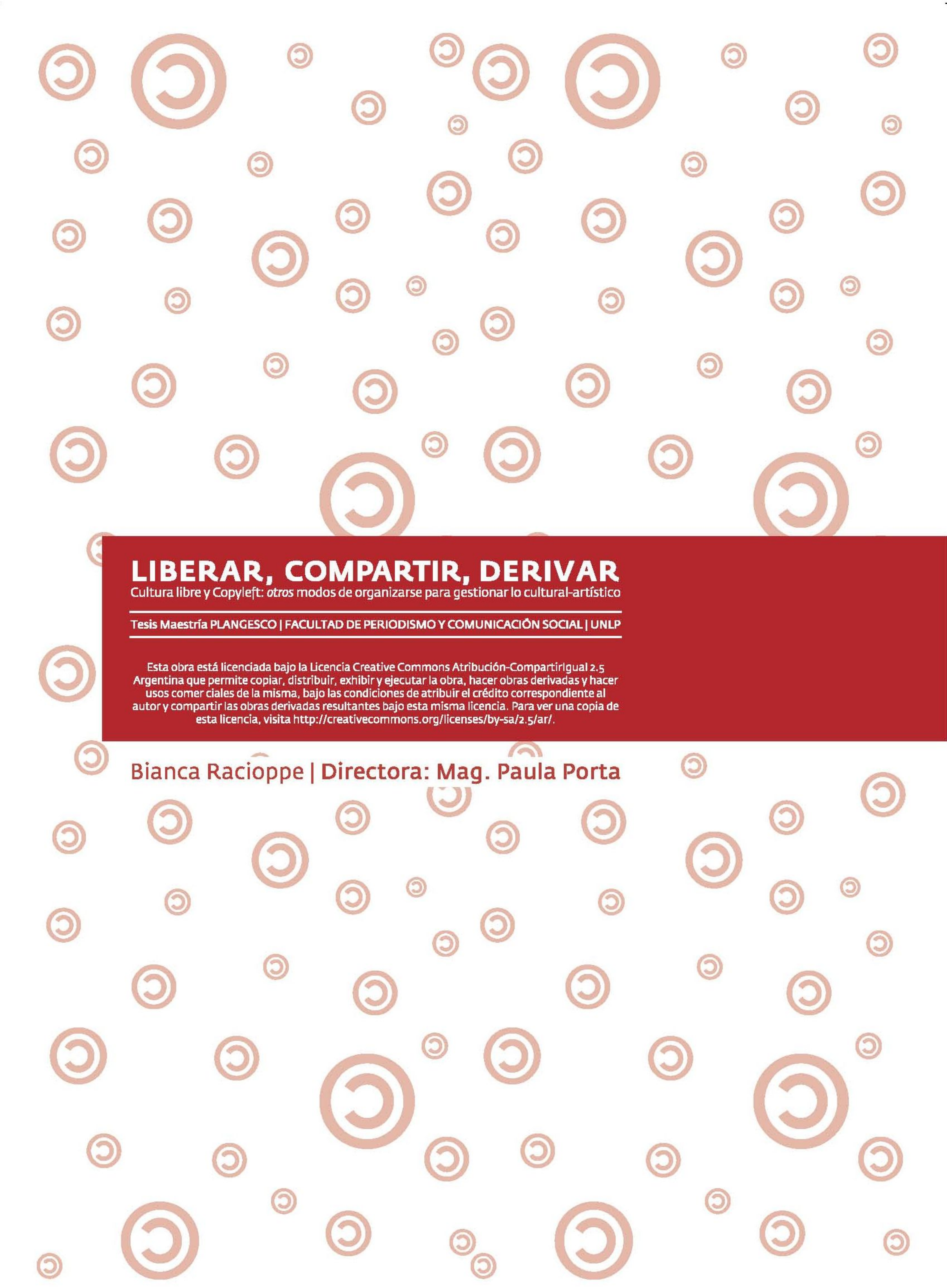
- Hall, Stuart; “Codificar/Decodificar”_En: Entel, Alicia (1994). *Teorías de la comunicación*. Hernandarias, Buenos Aires.
- Himmanen, Pekka; *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información.* Disponible en: http://www.educacionenvalores.org/IMG/pdf/pekka.pdf
- Jameson, Fredric (1991); *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona.
- Klein, Naomi (2001); *No Logo*; Paidós; Barcelona.
- Lapassade, Georges y Lourau, René (1973); *Las claves de la sociología;* Editorial Laia, Barcelona.
- Lapassade, Georges (1985); *Grupos, Organizaciones e Instituciones;* Gedisa, México.
- Lessig, Lawrence (2005); *Cultura libre. Cómo los grandes medios usan la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad*; LOM Ediciones; Santiago de Chile.
- Manovich, Lev (2006); *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*; Paidós; Buenos Aires.
- Marchán, Simón (comp) (2006); *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*; Paidós; Fundación Carolina; Barcelona.
- Martín Barbero, Jesús (1991); *De los medios a las mediaciones*; Gustavo Gili; México; (2da edición)
- Martín-Barbero, Jesús (2000). “Mis encuentros con Walter Benjamin”. En: *Constelaciones de la comunicación*, N°1, Fund. Walter Benjamin, Buenos Aires.
- Martín Barbero, Jesús (2005); “Los oficios del comunicador” en Revista Co-herencia; vol. 2.
- Martín Barbero, Jesús (2008); “El cambio en la percepción de los jóvenes. Socialidades, tecnicidades y subjetividades” en Morduchowicz Roxana (coord.) *Los jóvenes y las pantallas;* Gedisa, Barcelona.
- Martín, María Victoria ; Badenes, Daniel (2009); *América Latina: Matrices y vertientes en las ciberculture@s; Cátedra II de Comunicación y Teorías;* Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP. Mimeo. Disponible en: http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/m1/martin-badenes.pdf
- Marzo, Jorge Luis (2007); “Mitos y realidades de las experiencias creativas colectivas” ponencia presentada en la QUAM 2007. En línea en http://www.soymenos.net/QUAM07.pdf
- Mata, María Cristina (1999); “De la cultura masiva a la cultura mediática” en Revista Diálogos de la comunicación, Nº 56, FELAFACS.
- Mattelart, Armand (1996) *La comunicación mundo. Historia de las ideas y las estrategias;* Siglo XXI Editores; Barcelona.
- Melucci, Alberto (1999). *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia;* El Colegio de México, Capítulo 1. “Teoría de la acción colectiva”. En línea en: http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/ACCIONCOLECTIVAvidacotidianaydemocraciaMelucci.pdf

- Mendizábal, Antxon y Errasti, Anjel (2008) "Premisas teóricas de la autogestión", Universidad País Vasco.UPV/EHU; ponencia presentada para la XI Jornadas de Economía Crítica; Bilbao.
- Moore, Alan (2002) ; "Introducción general al trabajo colectivo en el arte moderno", traducido por Lila Pagola. Artículo presentado en la exhibición "Masa crítica" Smart Museum, Universidad de Chicago. En línea en http://www.liminar.com.ar/pdf05/moore.pdf
- Ochoa Gautier, Ana María (2002); "Desencuentros entre los medios y las mediaciones: Estado, diversidad y políticas de reconocimiento cultural en Colombia" en Lacarrieu, Mónica y Álvarez, Marcelo (comp.); *La (indi)gestión cultural. Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos;* Ciccus-La Crujía; Buenos Aires.
- Piaget, Jean; García, Rolando (2004); *Psicogénesis e historia de la ciencia*, Siglo XXI Editores, México (décima edición).
- Piscitelli, Alejandro (2002); *Ciberculturas 2.0. En la era de las máquinas inteligentes*; Paidós; Buenos Aires.
- Prieto Castillo, Daniel (1985) *Diagnóstico de Comunicación*, Manuales Didácticos CIESPAL, Quito.
- Revista digital "Cultura.rwx. Prefiguración estado Copyleft"; Número 0, Noviembre 2010. Disponible en: http://www.culturarwx.net
- Rodríguez Arkaute, Naxto. "Artes Visuales y Cultura Libre. Una aproximación copyleft al arte contemporáneo", tesis de doctorado presentada en la Universidad del País Vasco.
- Saintout, Florencia (editora) (2003); *Abrir la comunicación. Tradición y movimiento en el campo académico;* Ediciones de Periodismo y Comunicación; La Plata.
- Samaja, Juan (1999); *Epistemología y Metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica;* Eudeba; Buenos Aires.
- Sanmartín José (et. al.) (1992); *Estudios sobre Sociedad y Tecnología*; Anthropos; Barcelona; Universidad del País Vasco.
- Schmucler, Héctor (1997). *Memoria de la comunicación*. "La investigación [1982]: Un proyecto de comunicación/cultura"; Biblos; Buenos Aires.
- Schuster Vergara, Santiago (2007); "La gestión colectiva en América Latina" en *Diagnóstico del Derecho de Autor en América Latina;* Publicación del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, Cerlalc, Bogotá.
- Schvarstein, Leonardo (1991); *Psicología Social de las organizaciones: nuevos aportes*; Paidós, Buenos Aires.
- Schvarstein Leonardo (1998); *Diseño de organizaciones. Tensiones y paradojas*; Paidós; Buenos Aires.
- Scolari, Carlos Alberto (2008); *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la Comunicación Digital Interactiva*; Gedisa; Barcelona.

- Sibila, Paula (2008); *La intimidad como espectáculo*; Fondo de Cultura Económica; Buenos Aires.
- Silverstone, Roger (2004); *¿Por qué estudiar los medios?;* Amorrortu Editores; Buenos Aires.
- Stallman, Richard (2002); *Free Software, Free Society: Selected Essays of Richard M. Stallman*; GNU Press; Boston.
- Stallman, Richard M (2004); *Software libre para una sociedad libre*; Editorial Traficantes de Sueños; Madrid.
- Sunkel, Guillermo (2002); "Una mirada otra. La cultura desde el consumo" en Daniel Mato (coord.): *Estudios y otras prácticas Intelectuales Latinoamericanas* en Cultura y Poder; Caracas.
- Taylor, S.J y Bogdan R. (1987); *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*; Paidós; Barcelona.
- Thompson, John B (1998); *Los media y la modernidad*. *Una teoría de los medios de comunicación;* Paidós; Barcelona.
- Uranga, Washington (2000); "Gestionar la comunicación: en las prácticas sociales y en las organizaciones", ponencia presentada en el II Congreso de RedCom, septiembre de 2000 en la Universidad Nacional de Lomas de Zamora.
- Uranga, Washington (2001); "Una propuesta académica con la mirada puesta en las prácticas sociales" en PLANGESCO, Maestría en Planificación y Gestión de Procesos Comunicacionales, Documento curricular y plan de estudios. FPyCS-UNLP, La Plata.
- Uranga, Washington (2008); "Prospectiva estratégica desde la comunicación"; Mimeo. Disponible en: http://www.wuranga.com.ar/images/pdfs/pro_2008.pdf
- Vercelli, Ariel (2009) *Repensando los bienes intelectuales comunes;* Buenos Aires.
- Vinelli, Natalia y Esperón Carlos Rodríguez (comps.) (2004) *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política*; Ediciones Continente; Buenos Aires.
- Waldman Mitnik, Gilda (2002); *Melancolía y Utopía. La reflexión de la Escuela de Frankfurt sobre la crisis de la cultura;* Publicada en Cuadernos del GEPAH No. 6-DNZ (Die Zeitung, UNAM)
- Williams, Raymond (2000); *Marxismo y Literatura*; Península; Barcelona.
- Williams, Raymond (1992); "Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales"; en *Historia de la Comunicación. Vol.2. De la imprenta a nuestros días*; Bosch Casa Editorial, S.A; Barcelona.
- Williams, Raymond (2000); *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*; Ediciones Nueva Visión; Buenos Aires.
- Winocur, Rosalía (2006); "Internet en la vida cotidiana de los Jóvenes" en Revista Mexicana de Sociología 68, número 3, Universidad Autónoma de México – Instituto de investigaciones Sociales, México.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS

- http://artlibre.org
- http://www.gnu.org
- http://creativecommons.org
- http://www.infoleg.gov.ar/
- http://www.wipo.int/portal/index.html.es
- http://www.vialibre.org.ar
- http://feriadellibroindependiente.blogspot.com.ar/
- http://www.gleducar.org.ar
- http://www.wikimedia.org.ar
- http://fundacioncopyleft.org/
- http://tallerdeprocesos.blogspot.com.ar/p/materiales.html
- http://www.rebelion.org
- http://www.fmlatribu.com/
- http://www.unesco.org/new/es/unesco/



LIBERAR, COMPARTIR, DERIVAR

Cultura libre y Copyleft: *otros* modos de organizarse para gestionar lo cultural-artístico

Tesis Maestría PLANGESCO | FACULTAD DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN SOCIAL | UNLP

Bianca Racioppe | Directora: Mag. Paula Porta